
*Precisiones sobre el retrato de la duquesa de Borgoña Isabel de Portugal,
por Jan van Eyck*

CÉSAR PEMÁN PEMARTÍN

El objeto de la presente comunicación no es, estrictamente hablando un tema de Arte español, ya que se contrae a una obra de pincel flamenco, pero tan relacionada con un episodio importante para la Historia de nuestro Arte, como lo es el viaje de Juan van Eyck a la Península Ibérica, que me ha parecido apropiado para presentarla ante esta tan calificada asamblea de profesores de la materia, porque me consta por boca de algunos de ustedes la buena acogida que bondadosamente dispensaron a una contribución mía sobre el tema, que han incorporado a su enseñanza en lo relacionado sobre el asunto, lo que hace en mi obligado agradecimiento y por probidad profesional aportar una precisión que puede representar una rectificación o por lo menos una duda sobre algo que de mi trabajo anterior puede resultar como un hecho probado respecto a una obra de Arte de importancia.

Se trata del retrato de la infanta Isabel de Portugal cuya ejecución es el objeto, documentalmente probado del viaje del pintor a la Corte de Lisboa en 1429-1430.

El hecho es bien conocido prácticamente de siempre, pero el paradero del cuadro se ignoraba y se desconocía su verdadero aspecto. Ya advertí en mi librito *Juan van Eyck y España* que lo del aspecto quedaba averiguado en forma poco menos segura desde el magistral trabajo que le dedicara el profesor de Heidelberg Kurt Bauch publicado en las *Sitzungsberichte* de la Academia de Ciencias de la ciudad años 1961/62.

En persecución de la correcta clasificación de un retrato no de gran calidad, pero de tipo eyckiano

en el Museo de Cádiz que yo he regentado durante años, el de la princesa portuguesa ocupó abundantemente mi atención.

De la bibliografía y documentación que yo poseía al tiempo de publicar mi libro me llevó a afirmar en él (pág. 52) que retratos pintados de la princesa por Juan van Eyck fueron dos, y aún quizá no meras réplicas el uno del otro.

Con posterioridad he podido manejar personalmente fotocopia de la relación del viaje que se contiene en los Archivos reales belgas fondo *Chambre des Comptes du Brabant*, 2.º registro de «chartes», que es la base documental, contemporánea y punto menos que oficial del viaje. Su lectura me obliga a las precisiones que ahora aporto por lo que restan de seguridad a mi afirmación anterior o pueden influir en su valoración.

La relación del viaje declara sin lugar a dudas la presencia del pintor en el séquito de los embajadores y la ejecución por el mismo de un retrato de la princesa: «... les dits ambaxadeurs par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mondit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture firent peindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elizabeth».

Más adelante se añade: «... lesdits ambaxadeurs, environ le xij^e fehvrier ensuivant (1429), enverent devers mondit sieigneur de Bourgoingne quatre messaiges (debiera decir messagers), deux par mer et deux par terre, c'est asavoir: (a continuación los nombres de los cuatro enviados: por mar un escudero y un *poursuivant d'armes*; por tierra otros dos escudero y *poursuivant* de los que éste

luce el expresivo nombre de Portejoie) par lesquelles messages, et par chacun d'iceulx, ils avoient trové, et que jusques lors avoit este fait touchant la matiere dudit mariage. Aussi luy envoyerent ilz la figure de ladite dame faicte par peintre comme dit est».

Este doble envío uno por mar, otro por tierra, tenía evidentemente por objeto asegurar la buena recepción en destino. De la parte de tierra y dadas las precarias relaciones del duque con el rey de Francia hasta el tratado de Arras de 1435 las condiciones eran tales que la embajada había hecho su viaje por mar y lo mismo se hizo para llevar a la novia al regreso, pero tampoco se trataba precisamente de un crucero de placer: el viaje de ida duró del 19 de octubre al 18 de diciembre de 1428 incluyendo varias recaladas en puertos ingleses, galaicos y portugueses antes de llegar a Lisboa y en cuanto al de regreso fue de tal modo azaroso que dispersó parte de las naves que salieron en seguimiento de la princesa y las fatigas del mal tiempo obligaron a cambiar de nave al jefe de la Embajada Juan de Lannoy, señor de Roubaix y de Haszelles y a punto estuvieron de costarle la vida. Se comprende, pues, la juiciosa precaución de mandar la documentación por duplicado y por una y otra vía, terrestre y marítima. Lo que no se afirma categóricamente es que una versión del retrato de la princesa formara parte integrante de cada una de las expediciones. Yo, sin conocimiento directo entonces del texto de la relación lo afirmé así en mi libro y como consecuencia de los modelos que los estudiosos habían reunido como posibles copias o ecos del retrato llegué a pensar que podían ser dos distintos, en vez de simples réplicas el uno del otro.

Hoy con conocimiento de la documentación sigo creyendo la cosa posible, muy verosímil lo de los dos ejemplares, dado el interés que parece que

el duque concedía a la posesión de la vera efigie de la futura esposa, hasta el punto de hacer figurar en la Embajada a su pintor favorito. Menos seguro me parece que se tratara de dos pinturas en posas y actitudes diferentes dado el silencio de la relación acerca de tal duplicidad, y pese a las lucubraciones de los críticos a partir de varios cuadros de la época, algunos de los cuales más bien pienso que nada tienen que ver con el retrato de la princesa.

Y como de mi anterior toma de postura en mi libro era natural deducir que la busca no de un original sino de dos diferentes podía ser fructífera, era obligado dejar ahora las cosas en su justo punto.

Un retrato debe responder con toda probabilidad al dibujo publicado por Bauch. La existencia de un segundo, réplica o no del anterior, queda dudosa.

Al margen ya de la cuestión del retrato de Isabel la relación narra en pocas líneas el viaje expresamente por los embajadores por la Península y aunque sólo cita a Santiago de Galicia, añade «el plusieurs autres seigneurs, pays et lieux», lo que basta para comprender que el viaje desde febrero hasta «environ la fin de may» les llevó a atravesar enteramente la península. Además de los tres embajadores titulares se cita entre los viajeros por España nominatim a cuatro personas más y por añadidura a «autres gentils hommes et familliers» entre lo que es razonable pensar se encontrara el pintor, hipótesis sobre las que han trabajado numerosos estudiosos de su obra y para la que yo mismo aduje razones y piezas de comparación en el paisaje de la Primavera española y variados detalles más.

Quede, pues, constancia de las limitaciones que el documento original pone a la excesiva rotundidad de anteriores afirmaciones, pero también a la buena base de verosimilitud que otorga las aportaciones traídas por mi propio estudio y por los de otros anteriores y posteriores.

Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla

JORGE BERNALES BALLESTEROS

La escultura hispalense del s. XVI ha sido estudiada en más de una ocasión y de modo tal que sobre su desarrollo estilístico hay un conocimiento bastante cabal, en particular en lo referente a la segunda mitad de la centuria. La primera mitad del siglo en cambio, tiene todavía lagunas; de muchos artistas existen visiones parciales, se desconocen sus orígenes, producción completa y faltan incluso análisis rigurosos que permitan comprobar la evolución de las formas acorde con las ideas y gusto imperantes.

Por ello resultan imprescindibles en Sevilla los trabajos de investigación documental en los archivos y de comprobación con las obras existentes. No pueden desdeñarse en modo alguno los aportes documentales y análisis ofrecidos por las generaciones anteriores; sin esa labor hoy tendríamos que partir de cero; por el contrario, tenemos abierto un camino en el que sólo hace falta proseguir y emplear los métodos de nuestro tiempo; pero, con sencillez, admitir que aún son necesarias las tareas de compilación de datos, estudio de formas y, muchas veces, realizar pesquisas para la localización de obras, tanto en olvidados pueblos de Andalucía como en remotas localidades hispano-americanas. No por ello se marginan las orientaciones sociológicas y otras metodologías de indudable atracción actual, si bien, antes parece conveniente llegar hasta donde sea posible en el más exacto conocimiento de las fuentes.

El convencimiento de que esta doble tarea es una de las fundamentales, crece si se tiene en cuenta que las producciones artísticas hispalenses atendieron las demandas de numerosos clientes indios

durante los siglos XVI y XVII, y que las cuantiosas piezas conservadas en América están pendientes de correctas clasificaciones. No vamos a insistir sobre el papel desempeñado por Sevilla en el comercio indiano, es de sobra conocido, pero si parece haber llegado el momento de compilar gran parte de ese tráfico artístico, de lo que hay abundantes datos en los archivos sevillanos y americanos. En este sentido y consecuentes con esta opinión, tenemos como empeño desde hace algunos años la elaboración de un catálogo de escultura española en América, de lo que ya hemos publicado algo parcialmente y de lo que ahora también trataremos en esta comunicación.

En efecto, la finalidad, de estas líneas es la de abundar en el mejor conocimiento de la producción de Roque de Balduque, artista de singulares atractivos por su labor de enlace estilístico a comedios del siglo XVI sevillano y por sus conocidas creaciones en los temas marianos. Balduque no está aún suficientemente conocido y con este trabajo sólo pretendemos añadir algunas obras a su catálogo, amén de corroborar una sospechosa relación americana, pero quedarán vacíos que esperamos cubrir en próximas ocasiones.

El origen nórdico de Roque de Balduque es indudable; en varios documentos se declara como de nación flamenca y así aparece en su testamento fechado en 1560¹. Sabemos que perteneció al gre-

¹ Archivo Parroquial del Salvador, t. IV, 1552 a 1563. Y Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 16, Lib. 1, 1560-64.

mio de San Andrés que agrupaba en Sevilla a todos los nacidos en Flandes y que por esos años sustentaba capilla y hospital vecinos al antiguo Colegio de Santo Tomás. Por analogía con los Bolduque activos en Medina de Rioseco, en la quinta década del siglo ², se ha supuesto su nacimiento en Hertohenbosh (el Bois-le-Duc del Bravante septentrional), pero faltan indicios que determinen si en verdad fue hermano de Mateo y Pedro Bolduque. En su testamento se refiere a un solo hermano, Andrés Odebelso, vecino de Cambray, a cuyos hijos deja ciertas cantidades, pero no menciona para nada a los escultores de Rioseco ni Hertohenbosh. De momento, y como bien dice Azcárate ³, no parece haber un parentesco evidente, lo que tampoco se aprecia estilísticamente.

En Sevilla aparece desde 1534 en que trabaja para las Casas Capitulares y puede seguirse su actividad hasta 1561 en que muere, salvo algunos paréntesis de viajes (Cáceres en 1547 a 1550) y otros de desconocidas labores. No sería descabellado suponer que buena parte de su producción se halle inmersa en las tareas decorativas de diferentes partes de la Catedral sevillana, verdadera «bottega del arte», y crisol donde se fundieron las diversas corrientes artísticas europeas. Su nombre aparece en los libros de cuentas junto con el de otros artistas, pero resulta muy difícil deslindar las partes que le correspondan, caso del gran retablo mayor, adiciones a la sillería, decoración de sacristías, capilla real, etc.

Las obras conocidas y documentadas ⁴ muestran una producción fundamentalmente dividida en dos

actividades, retablos de escultura e imaginería exenta. Se han perdido o mutilado la mayor parte de sus retablos, a excepción de los de Santa María de Cáceres y Alcalá del Río, pero quedan algunos restos que veremos más adelante. Mejor suerte han corrido sus hermosas y esbeltas interpretaciones de imaginería en madera estofada y policromada; se han perdido algunas, pero restan unas diez en Sevilla y Provincia que son suficientes para justificar el título que se le ha conferido de «imaginero de la Madre de Dios» ⁵.

Su estilo en los relieves e imágenes de retablos resulta complejo, de factura desigual. Persisten vestigios que denotan ciertos arcaísmos o notas populares, pero también se aprecian esfuerzos por incorporar un sentido de nobleza y empaque renacentistas, si bien que matizados por una sensibilidad nórdica, más propiamente holandesa ⁶. Su labor como imaginero es de mayor corrección y uniformidad ⁷. Hernández Díaz advierte dos modalidades en el tratamiento del grupo de la Virgen-Madre ⁸, en un primer caso la representa con postura erecta, con vestiduras muy verticales que acentúan la esbelta proporción de la figura y con peculiares plegados y caídas de toca y manto; este primer tipo enlaza con Mercadante de Bretaña a través de Pedro Millán. Un segundo grupo está compuesto por imágenes de factura más suelta, con rompimiento de frontalidad y verticalidad median-

² Noticias proporcionadas, entre otros por:

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, 1898.

GARCÍA CHIVO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. II, Valladolid, 1941, págs. 78 a 80.

FLORIANO, Antonio C.: *El retablo de Santa María de Cáceres*. En «Boletín de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, 1940-41, t. II, págs. 88-89.

³ AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, Colc. «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, pág. 253.

⁴ Sobre el particular pueden consultarse:

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III, págs. 3 a 95.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 31.

SÁNCHEZ CASTAÑER, J.: *La Virgen de la Misericordia obra de Roque de Balduque*. En «El Correo de Andalucía», Sevilla, 7 de marzo de 1929.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, Sevilla, texto, láminas 145 a 150.

SANCHO CORBACHO, H.: *Arte Sevillano de los siglos XVI-XVII*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. III, Sevilla, 1929, pág. 15.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. VI, Sevilla, 1933, págs. 40-41.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. En «Archivo Hispalense», 2.^a época, t. II, pág. 87 (Sevilla, 1944).

⁶ WEISE, G.: *Die Spanische plastik*, Tübingen, 1956, pág. 42.

⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura del Renacimiento en España*. Capítulo en «La Escultura en Occidente», de H. Stegman, Barcelona, 1936, pág. 264.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Escultura hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, págs. 12-13.

te torsión del cuerpo y flexión de las piernas, lo que les confiere movimiento de estirpe manierista y apunta a las posteriores representaciones del tema en la escuela hispalense. En ambos casos los rostros son de expresión melancólica y con suaves acentos de tristeza.

A mediados del siglo el arte de Balduque se muestra en esta faceta mucho más sereno que el arte castellano; no tiene la sutil delicadeza del de Siloe en Granada, pero es de gran interés, tanto por la función de enlace que desempeña como por sus creaciones iconográficas, de influjo evidente en los escultores de su tiempo y en los del posterior manierismo sevillano. Falta aún por conocer el grado de participación que pudo tener en la evolución de Balduque su compañero de tareas en Sevilla y Cáceres, Guillén Ferrant, a quien Weise quiere identificar con el Diego Guillén que trabaja en la Sacristía mayor de la Catedral⁹ y autor, según Gómez Moreno, de la hermosa Virgen del Sagrario del panteón de la Colegiata de Osuna¹⁰, de un concepto renacentista más claro que el de las melancólicas y espirituales Vírgenes de Balduque.

Con estas premisas pasamos ahora a estudiar las piezas que consideramos como dignas de figurar en la producción del artista; unas son en realidad de recuperación para dicho catálogo y otras son realmente nuevas.

Esculturas de Chiclana de la Frontera.—De 1549 es el contrato para la ejecución de un retablo destinado al templo parroquial de esta villa¹¹, el mismo que estaba terminado en 1551. Dicho retablo de imágenes talladas desapareció en el s. XVIII al edificarse el nuevo templo neoclásico, pero quedó un relieve del Descendimiento de la Cruz, que hoy se guarda en la capilla del Sagrario, que durante mucho tiempo se supuso provenía del retablo de Balduque. El reciente inventario artístico que hemos efectuado en esa localidad ha permitido examinar los viejos libros de fábrica, así como estudiar de cerca el relieve, comprobar sus dimensiones (1,72 ms. de alto) e identidad con el desaparecido

retablo del cual formó parte; es en efecto obra de Balduque y emplea una composición parecida a la del mismo tema en Santa María de Cáceres, pero con mayor dramatismo y menor habilidad. Visto de cerca resulta incorrecto, aunque es de suponer que haría otro efecto colocado en la altura para la que se dispuso originalmente. A diferencia del retablo cacereño estuvo estofado y policromado, obra encomendada al pintor Andrés Ramírez. Se ignora si en esta ocasión Balduque dio participación en los trabajos a su amigo y paisano Juan Giralte, pues el tratamiento de las figuras recuerdan de algún modo las labores de este otro artista.

Esculturas de Medina-Sidonia.—De 1554 es el contrato para el retablo del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María la Coronada¹² que había de tener en relieve las figuras de Santa Ana, la Anunciación y la Cena; de bulto redondo a: S. Pedro, S. Pablo, los cuatro Doctores de la Iglesia y las Virtudes Teologales; se sabe que el retablo se terminó en 1559. Romero de Torres en su catálogo de la provincia de Cádiz da noticia de la existencia de ocho de esas tallas en el actual retablo barroco dedicado a Ntra. Sra. de la Paz¹³, pero considera como de Balduque algunas que no lo son, ya que en verdad sólo pertenecen al artista flamenco las imágenes de los Cuatro Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo, todas ellas de tamaño académico. Lucen la habitual composición de cuerpo modelado por torsión de las piernas, túnica de caídas verticales y manto lateral que se envuelve en torno a un brazo y cae conformando cuatro o tres planos, en tanto que por el otro lado lo hace de forma recta. Los rostros son poco expresivos, si bien debe tenerse en cuenta que fueron sustancialmente reformados, así como las manos y policromía, en el siglo XVIII.

De mayor interés es el relieve de la Cena, que durante años ha permanecido olvidado en un almacén del templo y que recientemente se ha colocado en la capilla del real bautisterio. Es una obra que entraña dificultad por el tema mismo, pero se

⁹ WEISE, G.: op. cit., pág. 40 y *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, 5 ts. Tübingen, 1925-1928.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.

¹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J.: op. cit., t. III, pág. 93.

¹² Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 20, lib. 1, fol. 229.

¹³ ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, t. I, pág. 447.

advierde una sobria composición simétrica que no es nada goticista, aunque subsisten los arcaísmos en el tratamiento de las cabezas.

Para el mismo templo contrató Balduque el 2 de mayo de 1559 la ejecución del retablo mayor, con catorce historias y para ser entregado al cabo de tres años¹⁴. La muerte en 1561 le impidió dar término al encargo, pero en el testamento dice que ya tenía acabados el Calvario del remate así como otras esculturas. Como se sabe el retablo quedó paralizado hasta 1577, año en que los artistas Melchor Turín, Juan Bautista Vázquez y su hijo Vázquez el mozo reemprendieron las tareas; en 1581 se daba fin a la obra del retablo, uno de los más grandes y complejos de estudiar dentro de la escultura de este tiempo. En su remate se conserva el Calvario de Balduque; el Crucificado es de tamaño mayor que el natural y es quizá de lo mejor y más expresivo de su producción, tanto por el fuerte dramatismo en que está concebido como por la composición ligada con las figuras de la Virgen y San Juan, relación visible en las posturas y movimientos de los cuerpos. Durante mucho tiempo ha pasado desapercibido este monumental Calvario, pero importa destacar la paternidad de Balduque como autor de este conjunto; no obstante, es posible que las imágenes de la Virgen y San Juan, sufriesen algunas reformas por parte de los artistas que intervinieron posteriormente en el retablo.

Virgen con el Niño. Catedral de Lima.—En el retablo mayor de la Catedral de Lima se conserva desde el siglo XVI una imagen de la Virgen con el Niño que estilísticamente se relaciona con la producción de Balduque. De siempre se ha considerado como un donativo del Emperador Carlos, pero según investigaciones efectuadas anteriormente, hemos podido comprobar que el primer templo limeño, estrenado en 1541, tuvo simplemente una imagen de pintura de Nuestra Señora de los Reyes, que aún se conserva con el nombre de «La Sola», precisamente por haber sido la primera y única imagen existente en dicha iglesia mayor. Al ser convertida en Catedral, 1541, se pensó en un nuevo edificio, lo que se hizo de 1543 a 1551. La

capilla mayor de este segundo templo fue adquirida por D.^a Francisca Pizarro para entierro de su padre el Conquistador y Fundador D. Francisco Pizarro; para el efecto dotó una capellanía y retablo que cobijara una imagen de la Virgen. Por entonces D.^a Francisca residía en España (Trujillo en 1551) y debe considerarse esta fecha como la más cercana para la adquisición de la escultura en el taller de Balduque. Hay constancia documental que su representante en Lima concertó con el Cabildo eclesiástico el 12 de marzo de 1551 la colocación de un retablo bajo dosel con las armas del Marqués¹⁵ y poco después debió llegar la escultura de la Virgen, mencionada por todos los cronistas que describen la ciudad desde 1560 en adelante.

El Prof. Schenone reparó en la belleza de esta imagen, pero la relacionó con las obras de Jerónimo Hernández¹⁶; es posible que hayan prestado a confusión la altura en que está colocada y la burda pintura blanca que le aplicaron los neoclásicos seguidores de Matías Maestro, pues es una clara composición balduquiana. Los rasgos de bello rostro oval son de abolengo flamenco y expresan un aire de melancolía; no obstante, debe advertirse que la mascarilla está muy estropeada y en general la imagen ha sufrido varias restauraciones¹⁷. La postura del cuerpo es casi recta, con cierto frontalismo acentuado por las caídas de toca, túnica y manto, iguales en todo a los que luce la Virgen de la Misericordia de Sevilla. La actitud del Niño es similar y pertenece a ese primer grupo de imágenes marianas de Balduque estudiadas por Hernández Díaz. Es una Virgen con el Niño sin advocación, pues la vara que ostenta en la mano derecha parece ser de colocación posterior.

Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Lima.—También esta imagen ha sido considerada como regalo de Carlos V para la comunidad de

¹⁵ Archivo Histórico del Perú: Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Valencia. Años 1550 a 1557.

¹⁶ SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Virreinato del Perú*. En «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Buenos Aires, 1968, pág. 68.

¹⁷ MESA, J. DE GISBERT, T.: *El renacimiento en la Audiencia de Charcas*. En «Anales...», Buenos Aires, 1959, pág. 60.

HARTH-TERRÈ, E.-MÁRQUEZ ABANTO, A.: *Retablos limeños en el siglo XVI*. En «Revista del Archivo Histórico Nacional del Perú», Lima, 1959, t. XXIII, pág. 7.

¹⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, lib. 2 s/f. Cit. también por López Martínez, C.: op. cit., pág. 32.

dominicos al fundarse la ciudad en 1535, pero fue adquirida en Sevilla por preladados de la Orden y bastantes años después. Fue igualmente el Profesor Shenone quien supuso que podía ser imagen sevillana y con acierto la vinculó a la producción de Balduque¹⁸. Las investigaciones que hemos realizado han confirmado las sospechas del ilustre profesor argentino, pues hoy sabemos que fue encargada en Sevilla a nuestro artista por el Obispo electo de Chuquisaca Fr. Domingo de Santo Tomás en 1558 y que en marzo de 1559 se embarcó en la flota que zarpaba para las Indias desde el trianero puerto de la Muela, con cuarenta frailes y múltiples encargos de obras de arte y libros, según los registros de embarque conservados en el Archivo General de Indias y en los que aparece el autor de la escultura¹⁹.

La imagen limeña está intacta, guarda gran parecido con la Virgen de la Cabeza de la parroquia sevillana de San Vicente, procede del extinguido convento del Carmen²⁰, y con la de la Misericordia, aunque la de Lima resulta algo más blanda y elegante. Su esquema es de clara postura vertical y tiene las consabidas formas de toca, túnica con fajín y manto de diferentes planos que estudia el Profesor Hernández Díaz. Además de los atributos del Rosario y coronas que portan la Virgen y el Niño, en el s. XVII se le agregó un relicario con un «Lignun Crucis».

Hay un testimonio valioso para comprobar la existencia de la imagen en el templo dominico desde 1560, y es la del cronista de la Orden Fr. Reginaldo de Lizárraga²¹, quien vivió en ese convento durante buena parte de la segunda mitad de siglo; dice sobre el particular que al contratarse en 1582 el retablo del Rosario con Juan Bautista Vázquez, no se encargó la imagen titular por cuanto

ya existía, y antes bien se dispuso en el contrato que la obra se había de ajustar a las dimensiones de la escultura existente²². El interesante retablo de Vázquez, pintado por Pedro de Villegas se ha perdido, pero ha quedado la efigie de Balduque, uno de los pocos testimonios de la riqueza de ese conjunto dominico en el siglo XVI.

Otras esculturas en Lima.—En el ya citado testamento de 1560 dice el artista que se le deben ciertas cantidades por unas tallas enviadas para vender en Las Indias. Hemos logrado saber que esas obras fueron cuatro relieves pintados que fueron embarcados en Sevilla junto con el equipaje y criados del Obispo de Charcas D. Fernando González de la Cuesta en 1559²³. El Obispo murió en el trayecto, en la ciudad de Panamá (1560) y al año siguiente todos sus bienes fueron vendidos en Lima por el Algacea del Prelado²⁴. No ha sido posible identificar hasta el momento esos relieves; pero parece ser muy próximo al estilo del artista el alto relieve de 1,20 ms. de alto que representa la escena de la Degollación del Bautista que se encuentra en el retablo de la Sagrada Familia también en la Catedral de Lima. Los repintes que se advierten y mal estado que ofrece la obra, nos hacen guardar ciertas reservas y no efectuar una atribución apresurada.

Hay otras esculturas en varios puntos de América, tales como Panamá, Tunja, Quito, Tinta y aún en la propia Lima, en las que se ven los caracteres esenciales de la plástica balduquiana; pueden ser realizaciones del taller, de otros artistas influidos por su estilo y quizá del propio maestro, pero todavía nos faltan estudios más detenidos e investigaciones documentales como para efectuar atribuciones provisionales; de momento las tenemos consignadas y es posible que constituyan materia de próximas tareas.

¹⁸ SCHENONE, H.: op. cit., pág. 60.

¹⁹ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarque. Años 1558-59.

²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, texto láms. 148 a 150.

²¹ LIZÁRRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*, Lima, 1908, págs. 32-33.

²² LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: op. cit., págs. 110-111.

²³ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarques. Años 155-61.

²⁴ MESA, J. DE GISBERT, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 30.

Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura

CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ

No está sobrada la historiografía artística extremeña de nombres de pintores, a pesar del esfuerzo investigador de un Rodríguez Moñino y otros eruditos de la región¹. En su trabajo, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», ofrece Moñino una amplia lista de artistas, con especial referencia a Luis de Morales, recogiendo diversos estudios en torno a la figura del maestro pacense y múltiples datos sobre pintores activos durante aquella centuria en pueblos de la actual provincia de Badajoz. El ilustre bibliófilo reconocía que su aportación documental no era exhaustiva y si tan sólo brindaba material de primera mano para una ulterior tarea de conjunto en orden a pergeñar la historia de la pintura bajoextremeña en el siglo XVI².

En esta línea de búsqueda documental se mueve esta comunicación, en la que damos noticia de dos pintores, que por su actividad —exclusivamente retablista— merecen un puesto destacado en las por hoy breves páginas de la pintura extremeña. La relación de sus obras —casi todas desaparecidas— pueden servirnos para clarificar un poco el panorama regional «cincocentista», en el que sigue alzándose en solitario una figura tan compleja y enigmática

como la de Luis de Morales³. Nos referimos a los pintores Antón de Madrid y Estacio de Bruselas. Documentado el primero a horcajadas de los siglos XV y XVI; contemporáneo y rival de Morales, el segundo, y ambos muy activos en varios pueblos de la Baja Extremadura.

ANTÓN DE MADRID

De este desconocido pintor os habla la documentación sobre el retablo de la parroquia de Puebla de la Calzada (Badajoz), que en 1549 enfrentó en un largo pleito al concejo del lugar con el pintor Estacio de Bruselas⁴. En una de las informaciones realizadas por éste. Un oficial de su taller, Hernando de Madrid, afirmaba que:

«... fue criado de Anton de Madrid vezino de Çafra ya difunto que hera pintor e dorador estuvo este testigo con él que lo sirbio mas de veinte e çinco años serviendole a el ofiçio e vio como el prior e probisor de la provincia de Leon dio a pintar a el dicho Anton de Madrid muchos retablos uno en

¹ Sobre la pintura del XVI en la Baja Extremadura, cfr., A. RODRÍGUEZ MOÑINO, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1955), págs. 119-272. A. CARRASCO GARCÍA, «Escultores, Pintores y Plateros del Bajo Renacimiento en Llerena» (Llerena, 1970. Inédito). V. NAVARRO DEL CASTILLO, «Historia de Mérida», tomo II (Cáceres, 1974, págs. 237-241.

² MOÑINO, op. cit., pág. 120.

³ Cfr. nuestros trabajos: «El retablo de Morales en Puebla de la Calzada», *BELLAS ARTES/75*, mayo, págs. 12-14. «Los Morales de la Catedral de Badajoz: Nuevas Aportaciones Documentales»; *Institución Pedro de Valencia* (Badajoz, 1975). «La pintura del XVI en los pueblos bajoextremeños de la Orden de Santiago», comunicación al 1.º SEMINARIO DE ESTUDIOS SANTIAGUISTAS (Badajoz, octubre, 1975).

⁴ Archivo Histórico Nacional: Órdenes Militares, Judicial. Legs. 22.179, 7.022 y 24.483. Próxima publicación en *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1977), III.

Villagonçalo e otro en Alhanje e en Ribera e otro en los Santos e otro retablo en Ussagre e otro retablo en Calzadilla e otros retablos en Fuente de Cantos e otro en Guadalcanal en la yglesia de san Sebastian e otro retablo en Cabeça de Vaca que es todo en la provincia de Leon e otros muchos retablos e todos los andava este testigo pintado con el dicho Anton de Madrid su amo...»⁵.

A juzgar por el testimonio aducido, Antón de Madrid gozó de reconocida fama entre las autoridades eclesiásticas de la provincia de León, Orden de Santiago, que hasta 1875 ocupaba las tres cuartas partes del territorio actual de la Diócesis Pacense. Afincado en Zafra, centro comercial de la Baja Extremadura y sede del Ducado de Feria, su actividad puede enmarcarse entre finales del siglo XV y la primera treintena del XVI, a juzgar por la edad del declarante (Hernando contaba 51 años de edad en 1549).

De los retablos mencionados sólo subsiste el de la parroquia de San Salvador, en Calzadilla de los Barros. Obra importante, ocupa todo el ábside de la iglesia, a modo de un tríptico de grandes proporciones, y sus treinta tablas, enmarcadas en riquísima arquitectura gótico-mudéjar, presentan un amplio repertorio icónico. Torpemente repintadas y algunas de ellas perdidas o a punto de perecer, su estudio es por ahora imposible en orden a valorar con justeza sus calidades y la personalidad del autor⁶.

Otra obra apunta —según nuestra opinión— hacia este pintor: el *San Miguel* del Museo del Prado, consignado como *del Maestro de Zafra*, y que, hasta 1925, en que fue adquirido por el Museo, gracias a la intervención de J. R. Mélida, se encontraba en el altar mayor del Hospital de San Miguel de la villa segedana⁷. Post adjudicó esta obra —aunque con interrogante— al pintor Juan Sánchez de Castro, sustituyéndose después tal atribución por la menos comprometida de un maestro anónimo de la población de origen⁸.

Aunque falte la documentación directa, nos inclinamos por atribuir esta obra —de singular importancia en el estilo hispanoflamenco— a favor de Antón de Madrid. Su vecindad en Zafra a principios del XVI, y la indudable categoría del artista, probada por los múltiples encargos, abogan en favor de nuestra hipótesis, aunque para un dictamen definitivo juzgamos necesaria la restauración del retablo de Calzadilla para un estudio comparativo con la obra del Prado. Precisa asimismo de lectura correcta la inscripción, que ostenta la espada del Arcángel. Post la creo anagrama de «Miguel», otros opinan que son marcas de armero⁹, mientras que J. R. Mélida se inclina por ver en ella la firma del autor, opinión esta última que estimamos más verosímil. Quedo, pues, lanzada la hipótesis, a la espera del documento que disipe definitivamente la duda sobre el autor del San Miguel del Prado.

ESTACIO DE BRUSELAS

Flamenco de origen, Estacio de Bruselas viene a engrosar la lista, nada despreciable, de artistas extranjeros establecidos en la Baja Extremadura durante el siglo XVI, entre los que cabe recordar a los pintores Cornill de Vargas y Daniel Enríquez, al escultor Hans de Bruselas y al maestro de capilla Bruxell, que trabajaron en Badajoz¹⁰, así como el entallador Martín de Holanda, vecino de Llerena¹¹.

Posteriormente en una generación a Antón de Madrid, su actividad artística se documenta entre 1543 y 1571, situándose la fecha de su nacimiento según propia declaración, hacia 1518. Vecindado en Llerena, capital del provisorato de la Orden de Santiago en Extremadura, casó con Mari López, de la que le nacieron cuatro hijas, María, Catalina, Ana e Isabel, bautizadas en la iglesia de

⁵ A. H. N., Órdenes Militares, Judicial, Leg. 7.022.

⁶ Abelardo Covarsí publicó un breve estudio en Revista del Centro de Estudios Extremeños (Badajoz, 1934), tomo VIII, núm. 1.

⁷ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz» (Madrid, 1926), II, pág. 458. Según el Catálogo del Museo la tabla se adquirió en 1924. La pintura se traspasó a lienzo, perdiéndose la inscripción de la espada del Arcángel.

⁸ Post, CHANDLER RATHFON, «A spanich painting of the international movement» (Fogg Art Museum. Notes, 1937). GUDIOL RICART, J., «Pintura Gótica», ARS HISPANIAE, IX (Madrid, 1955), págs. 395-396.

⁹ LAFUENTE FERRARI, E., «El Prado: del Románico al Greco» (Madrid, 1965), pág. 142.

¹⁰ MOÑINO, op. cit., y «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia, entalladores del siglo XVI» (Bol. Sem. Arte y Arqut., Valladolid, 1943, pág. 121). C. SOLÍS RODRÍGUEZ, «Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, I (Badajoz, 1974).

¹¹ A. CARRASCO GARCÍA, op. cit.

la Granada, a cuya parroquial pertenecía el matrimonio¹².

En 1543, goza ya el maestro flamenco de prestigio suficiente para que la autoridad eclesiástica le confía la tasación de un retablo, que para la ermita de los Mártires de Fuente del Maestro había pintado Diego González Rosado, vecino de Jerez de los Caballeros. Años después, en 1548, volverá a la fuente, para testificar en el pleito, puesto por la viuda del pintor segedano Juan Martínez, que pretendía cobrar dineros al mayordomo de la ermita fontanosa, alegando la ejecución de la tabla central por parte de su difunto esposo.

En la década de los «cuarenta», desarrolla un extenso programa retablista en la comarca llerenense: retablos para las iglesias mayores de Bienvenida, Usagre, Monesterio, el Campillo, Valencia ..., ejecutados antes de 1548. En diciembre de este año, el provisor de Mérida, Diego de la Lastra, le confía la pintura del retablo mayor de la parroquial de Puebla de la Calzada, iniciándose poco después un largo pleito con el concejo del lugar, interesado en adjudicar la obra a Luis de Morales, que al final se alzó con la pintura. Dos siglos más tarde, a su paso por la Puebla, Antonio Ponz describía el retablo, hoy perdido, sin que conozcamos el paradero de las tablas de Morales, que merecieron el aplauso del ilustre viajero¹³.

La última noticia que hemos encontrado sobre Estacio lleva fecha de 1571 y documenta un nuevo pleito, entablado con el escultor Miguel de Holanda, sobre la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Berlanga.

Sabemos también los nombres de algunos de sus discípulos. En 1548 trabajaban a sus órdenes García Pérez, natural de Monesterio, Pedro Ruiz Morito y Hernando de Madrid. Ruiz Morito estuvo relacionado con Jerónimo de Valencia, el autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz. Hernando de Madrid procedía del taller de Morales (dato este de gran interés sobre uno de los pocos discípulos seguros del maestro pacense) y an-

teriormente había servido en casa de Antón de Madrid.

Apenas quedan restos de las obras de Estacio en orden a enjuiciar su personalidad artística. En la iglesia parroquial de Usagre, hemos encontrado cuatro tablitas, con las efigies de apóstoles, empujadas en un retablo del XVIII, y que fueron citados equivocadamente por Mérida¹⁴. El subido valor de estas pequeñas muestras tal vez sea lo único que reste de aquel pintor «el mejor de quantos ay en la provinçia e tan bueno como lo ay en el Reyno», como enfáticamente afirmara el provisor Diego de la Lastra. Los numerosos encargos, la estima de sus coetáneos y su rivalidad con Luis de Morales, basten para imaginar la categoría de este maestro del XVI, cuya figura parece contrapuntar con el manierismo moraliano.

En las páginas de la pintura bajoextremeña del XVI y junto al nombre glorioso de Luis de Morales, hemos de anotar los de Antón de Madrid y Estacio de Bruselas.

¹² Para todo lo referente a Estacio de Bruselas, vide nuestros trabajos consignados en nota 3, así como: «El pintor Estacio de Bruselas y Llerena», Programa de Fiestas Patronales (Llerena, agosto de 1976).

¹³ Antonio PONZ, «Viage de España» (Madrid, 1784), tomo VIII, págs. 155-156.

¹⁴ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz», tomo II, pág. 419.

Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

I

Del testamento otorgado por el famoso Pedro de la Torre el 23 de noviembre de 1676, ante el escribano Pedro Merino¹, se infiere claramente que Francisco de la Torre era sobrino suyo, que ambos colaboraron en bastantes obras y que debieron tener un taller común, en el que también trabajaron Juan de la Torre, hijo de Pedro según García Chico², y Jusepe o José de la Torre, tal vez hermano de Pedro como sugiere el marqués de Saltillo³.

Pedro de la Torre utilizó la columna salomónica en Madrid, como gran novedad, en el retablo del Buen Suceso (1636?), hecho que repitió Sebastián de Herrera Barnuevo en el proyecto para el retablo baldaquino de la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés⁴. Iníciase así la gran escuela de retablistas madrileños que domina toda la segunda mitad del siglo XVII, caracterizada por un estilo pomposo de lujuriosa decoración en las repisas, en los marcos, en los frisos. Se introducen

los órdenes de columnas gigantes, los entablamentos partidos, los elevados zócalos, los áticos ajustados a las bóvedas, elementos arquitectónicos todos éstos que producen una sensación de llamante inestabilidad.

Pedro y Jusepe de la Torre, el 9 de noviembre de 1646, concertaron construir el túmulo para las honras fúnebres del Príncipe Baltasar Carlos en el convento de Santo Domingo el Real, conforme a la traza de Juan Gómez de Mora y las condiciones por él establecidas para el de la reina doña Isabel de Borbón. A Jusepe lo veremos intervenir treinta y seis años más tarde en los arcos para la entrada de la reina doña María Luisa⁵.

Por lo que respecta a Francisco de la Torre sucedió a su primo Juan como colaborador directísimo de su tío Pedro, existiendo siempre entre ellos una excepcional confianza. Mantuvo el estilo del gran maestro en el desaparecido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares, de 1684⁶. Contrató Francisco esta obra, ya fallecido su tío⁷, por escritura de 1.º de marzo de 1678, con Andrés de Villarán, secretario del Consejo y contador mayor de Hacienda, obligándose en ella a hacer dos retablos de la forma y traza que demostraba la dibujada en un papel de marca mayor, fir-

¹ Vid.: J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)*, en «Bol. de la R. Acad. de la Historia» (1947), 375.

² E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores* (Valladolid, 1941), 312-315.

³ J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 369.

⁴ Vid.: Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), 16. Más sobre Pedro de la Torre en Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, V (Madrid, 1800).

⁵ J. M. LASSO DE LA VEGA, o. c., 369.

⁶ V. TOVAR MARTÍN, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, en «Archivo Español de Arte», XLVI (1973), 262.

⁷ En Madrid, el 20 de noviembre de 1677, en su casa de la calle de la Libertad. Cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 370.

mada de ambos y del escribano, si bien, en lugar de los cuatro ángeles que en ella figuraban, haría cuatro cogollos estofados de muy buenos colores y dorados; cobró 1.500 ducados de vellón que recibió del licenciado Lucas Rebollo, testamentario de Villarán, según carta de pago de 13 de mayo de 1683⁸.

Ocupa, pues, nuestro Francisco de la Torre un lugar importante dentro de una escuela que introduce grandes innovaciones en la Corte, pero que siendo anterior cronológicamente a los Churriguera, quedó un tanto eclipsada por la genialidad y fertilísima imaginación creadora de éstos, que si bien utilizan muchos de los elementos aportados por aquélla, saben darles un matiz y sabor tan personales que trasciende originalidad y frescura. Tan es esto así que el propio Francisco de la Torre no se resistirá a emplear en Serradilla, en 1699, como veremos, numerosos detalles churriguerescos tales como los que advertimos en el retablo de San Esteban de Salamanca, concertado en 1692 por José de Churriguera.

II

El retablo mayor del convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla, obra de Francisco de la Torre, es una muestra magnífica del barroco hispánico que, precisamente en estas grandes y resplandecientes construcciones lignarias, supo dar su verdadera y genial dimensión. Corresponde al tipo del retablo baldaquino tan bien caracterizado por Bonet Correa⁹.

Sobre el sotobanco, pintado al estilo pompeyano de imitaciones marmóreas y adornado de hojarasca y tarjas, alzase el elevado banco con seis pedestales, cuyos netos se cubren con grandes cartelas de hojarasca pomposa; dos repisas entre los pedestales de los extremos, donde están colocadas las imágenes de Santo Tomás de Villanueva, al Evangelio, y San Juan de Sahagún, a la Epístola; y el Sagrario en el centro.

Destacan en el primer cuerpo seis columnas salomónicas de orden gigante, asentadas en los pedestales del banco sobre basas áticas; muy adornados de carnosos racimos, zarcillos y hojas de vid sus fustes, girando, para el espectador, en sentido *dextrorsum* a la derecha de las esculturas y en sentido *sinextrorsum* a su izquierda, cuyo esquema mantienen los que van rehundidos a los costados del baldaquino, conforme a las enseñanzas de Juan Caramuel¹⁰; los capiteles son corintios. Las esculturas de San Agustín, a la izquierda, y de Santa Mónica, a la derecha, entre las columnas, se asientan sobre repisas sostenidas, a modo de ménsulas, por cabezas de angelitos mofletudos que parecen emerger de entre la abundosa hojarasca que los rodea, enriquece y anima; encima de las dos esculturas aparecen unas tarjas con muy profusa decoración de hojas, cartones y molduras alrededor de un óvalo de simetría vertical.

El baldaquino con el camarín del Cristo de la Victoria, soberbia talla de Domingo de Rioja, ocupa la parte central. Lo sostienen cuatro columnas del mismo estilo que las anteriormente descritas, aunque más pequeñas y realizadas por ello con pedestales; el sentido de giro en los fustes es *dextrorsum* en la de la izquierda del primer plano y *sinextrorsum*, en la de la derecha, sucediendo a la inversa en las del segundo plano. En la cúpula se desarrolla una complejísima teoría decorativa que no deja ver su real estructura arquitectónica, cuya complacencia en el equívoco es muy propia del barroco: angelitos en forzados escorzos a las esquinas, jarrones, floreros, hojarasca y tarjas ... en explosión de luz, de color y de movimiento, que atrae la mirada irresistiblemente hacia el centro del retablo.

El entablamento se divide en sólo dos fajas con bellas y adornadas ménsulas y cartelas que las abarcan, el origen de cuyas ménsulas se halla en la cornisa de Vignora, reformada más tarde por fray Lorenzo de San Nicolás¹¹. Al estar el entablamento partido al centro, se produce un fuerte contraste de luces y de sombras que imprimen evidente sensación de movimiento a toda la planta, cuyo dina-

⁸ *Ibidem*, 370.

⁹ A. BONET CORREA, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español*, en «Archivo Español de Arte» (1961), 285-296.

¹⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil Recta y Obliqua*, II (1678), 76.

¹¹ A. GARCÍA Y BELLIDO, *Estudios del barroco español*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (1929), 34.

mismo resulta acentuado por las dos grandes columnas centrales rehundidas a ambos lados del baldaquino que, siendo exactamente iguales a las ubicadas en el primer plano, parecen sin embargo más pequeñas; recursos todos ellos usados con frecuencia por los arquitectos barrocos para dar profundidad y perspectiva a los retablos.

En el ático, bien amoldado a la forma curva de la bóveda, persiste una frondosa y abultada decoración vegetal; destacan los tres angelitos de cada lado todos ellos escorzados en idéntica postura. Conserva rehundida su parte central ocupada por una hornacina de arco mixtilíneo con la imagen de San Miguel Arcángel entre dos estípites suavemente troncopiramidales. Avanzadas, hay otras dos estípites sobre las que descansa el frontón partido. Remata el conjunto un gran broche de hojarasca.

III

Debiose la hechura de este retablo a la munificencia de Doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro de Jaúregui, secretario de Felipe IV, que profesó religiosa en Serradilla a los 77 años con el nombre de Madre María de Cristo. Dejó todos sus bienes al Cristo de la Victoria y ordenó a sus testamentarios, en 1699, que «en el altar mayor de la iglesia de este convento de Agustinas Recoletas adonde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria ... y que éste sea de todo luzimiento y primer y que se perfeccione y acaue...»¹². Ayudaron también a esta obra la reina doña Mariana de Austria, con 50 ducados; el marqués de Canales, con 200 reales; el marqués de Monroy, con 550 reales y el vecindario de Serradilla que aportó dinero y trabajo personal para cortar la madera y acarrearla con sus bueyes¹³.

Fue testamentario de la M. María de Cristo don Claudio Cerdán, vecino de Madrid, quien debió contrastar personalmente la obra del retablo en

nombre de las religiosas. Es muy probable que se encargara en principio su factura a los maestros entalladores José de Pomar y Juan de la Rosa, vecinos de Cuerva (Burgos), pues el convento realizó gastos en el litigio que éstos instaron en su pretensión de que había «de correr por su cuenta la obra del retablo mayor que se hizo en esta iglesia ...»¹⁴; estos maestros fueron los autores de los retablos colaterales de esta iglesia¹⁵.

Sin embargo, el retablo mayor, es obra segura de Francisco de la Torre, quien, el 13 de octubre de 1701, dio recibo a la M. Mariana de Cristo, Priora, por importe de «veinte y cinco mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellón en que entran novecientos y diez reales que me auía dado Diego Fernández Serrexón su maiordomo por cuenta del retablo que e hecho para el altar maior de la iglesia de dicho conuento la qual dicha cantidad la e recibido de dicha madre priora desde el día veinte de agosto del año prosimo pasado de mil y setecientos hasta treze de octubre deste presente de mil setecientos y uno... Y lo firma en la villa de la Serradilla, Francisco de la Torre. Se le entregó en Madrid lo rrestante de la ovra asta cunplimiento de los zincueta mil reales en que se ajustó, de que dio carta de pago»¹⁶. Hay constancia igualmente de este pago de 50.000 reales a Francisco de la Torre en el *Libro de Quentas* del convento «los cuales se pagaron por mano de don Claudio vezino de dicha villa de Madrid, de que hay reciuo y parece por la cuenta que ynvio a este combento...»¹⁷.

El dorado de este retablo mayor y de los dos colaterales lo realizó Francisco Baliño, vecino de Madrid, por un importe global de 64.000 reales de vellón, sin que podamos determinar la cifra correspondiente a cada uno de ellos, abonándose dicha suma, una vez terminada la obra, el 4 de octubre de 1705¹⁸.

Sobre el coste de los honorarios del maestro Francisco de la Torre, 50.000 reales de vellón, se pagaron 10.694 por «la madera que se cortó y condujo a esta villa para la fábrica de dicho reta-

¹² Constan estas aportaciones en el *Libro de Devotos* que se conserva en el Archivo del Convento.

¹³ Testamento del 27 de mayo, mandas del 16 de julio y codicilo del 12 de noviembre todas de 1699, ante el escribano público de Serradilla, Juan Rodrigo Grande de la Vega. En Archivo del Convento.

¹⁴ Cfr. *Libro de Quentas*, período 1704-1710, Archivo del Convento.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *Libro de Devotos*, del expresado Archivo del Convento.

¹⁷ Cfr. *Libro de Quentas*, Archivo citado, período 1704-10.

¹⁸ *Ibidem*.

blo mayor, andamios para asentarle y dorarle»¹⁹. Añadidos los gastos del pleito con Pomar y de la Rosa, por 321 reales, el gasto total del retablo mayor, sin dorados, fue de 61.015 reales de vellón.

Resulta de todo ello que la obra comenzó en 1699, en que la inició Francisco de la Torre; con-

cluyó éste su trabajo en 8 de octubre de 1701, veintitrés días antes del fallecimiento de la M. María de Cristo, su generosa donante; el dorado, iniciado por Baliño inmediatamente después, se ultimó en octubre de 1705.

ADVERTENCIA.—El Archivo del Convento de Serradilla no está ordenado y los libros que hemos citado se hallan sin foliar. Una selección de documentos de este archivo se transcribe en nuestro trabajo *Estudio Histórico-Artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla*, de próxima publicación.

¹⁹ *Ibidem.*

Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla

JORGE BERNALES BALLESTEROS

La escultura hispalense del s. XVI ha sido estudiada en más de una ocasión y de modo tal que sobre su desarrollo estilístico hay un conocimiento bastante cabal, en particular en lo referente a la segunda mitad de la centuria. La primera mitad del siglo en cambio, tiene todavía lagunas; de muchos artistas existen visiones parciales, se desconocen sus orígenes, producción completa y faltan incluso análisis rigurosos que permitan comprobar la evolución de las formas acorde con las ideas y gusto imperantes.

Por ello resultan imprescindibles en Sevilla los trabajos de investigación documental en los archivos y de comprobación con las obras existentes. No pueden desdeñarse en modo alguno los aportes documentales y análisis ofrecidos por las generaciones anteriores; sin esa labor hoy tendríamos que partir de cero; por el contrario, tenemos abierto un camino en el que sólo hace falta proseguir y emplear los métodos de nuestro tiempo; pero, con sencillez, admitir que aún son necesarias las tareas de compilación de datos, estudio de formas y, muchas veces, realizar pesquisas para la localización de obras, tanto en olvidados pueblos de Andalucía como en remotas localidades hispano-americanas. No por ello se marginan las orientaciones sociológicas y otras metodologías de indudable atracción actual, si bien, antes parece conveniente llegar hasta donde sea posible en el más exacto conocimiento de las fuentes.

El convencimiento de que esta doble tarea es una de las fundamentales, crece si se tiene en cuenta que las producciones artísticas hispalenses atendieron las demandas de numerosos clientes indios

durante los siglos XVI y XVII, y que las cuantiosas piezas conservadas en América están pendientes de correctas clasificaciones. No vamos a insistir sobre el papel desempeñado por Sevilla en el comercio indiano, es de sobra conocido, pero si parece haber llegado el momento de compilar gran parte de ese tráfico artístico, de lo que hay abundantes datos en los archivos sevillanos y americanos. En este sentido y consecuentes con esta opinión, tenemos como empeño desde hace algunos años la elaboración de un catálogo de escultura española en América, de lo que ya hemos publicado algo parcialmente y de lo que ahora también trataremos en esta comunicación.

En efecto, la finalidad, de estas líneas es la de abundar en el mejor conocimiento de la producción de Roque de Balduque, artista de singulares atractivos por su labor de enlace estilístico a comedios del siglo XVI sevillano y por sus conocidas creaciones en los temas marianos. Balduque no está aún suficientemente conocido y con este trabajo sólo pretendemos añadir algunas obras a su catálogo, amén de corroborar una sospechosa relación americana, pero quedarán vacíos que esperamos cubrir en próximas ocasiones.

El origen nórdico de Roque de Balduque es indudable; en varios documentos se declara como de nación flamenca y así aparece en su testamento fechado en 1560¹. Sabemos que perteneció al gre-

¹ Archivo Parroquial del Salvador, t. IV, 1552 a 1563. Y Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 16, Lib. 1, 1560-64.

mio de San Andrés que agrupaba en Sevilla a todos los nacidos en Flandes y que por esos años sustentaba capilla y hospital vecinos al antiguo Colegio de Santo Tomás. Por analogía con los Bolduque activos en Medina de Rioseco, en la quinta década del siglo ², se ha supuesto su nacimiento en Hertohenbosh (el Bois-le-Duc del Bravante septentrional), pero faltan indicios que determinen si en verdad fue hermano de Mateo y Pedro Bolduque. En su testamento se refiere a un solo hermano, Andrés Odebelso, vecino de Cambray, a cuyos hijos deja ciertas cantidades, pero no menciona para nada a los escultores de Rioseco ni Hertohenbosh. De momento, y como bien dice Azcárate ³, no parece haber un parentesco evidente, lo que tampoco se aprecia estilísticamente.

En Sevilla aparece desde 1534 en que trabaja para las Casas Capitulares y puede seguirse su actividad hasta 1561 en que muere, salvo algunos paréntesis de viajes (Cáceres en 1547 a 1550) y otros de desconocidas labores. No sería descabellado suponer que buena parte de su producción se halle inmersa en las tareas decorativas de diferentes partes de la Catedral sevillana, verdadera «bottega del arte», y crisol donde se fundieron las diversas corrientes artísticas europeas. Su nombre aparece en los libros de cuentas junto con el de otros artistas, pero resulta muy difícil deslindar las partes que le correspondan, caso del gran retablo mayor, adiciones a la sillería, decoración de sacristías, capilla real, etc.

Las obras conocidas y documentadas ⁴ muestran una producción fundamentalmente dividida en dos

actividades, retablos de escultura e imaginería exenta. Se han perdido o mutilado la mayor parte de sus retablos, a excepción de los de Santa María de Cáceres y Alcalá del Río, pero quedan algunos restos que veremos más adelante. Mejor suerte han corrido sus hermosas y esbeltas interpretaciones de imaginería en madera estofada y policromada; se han perdido algunas, pero restan unas diez en Sevilla y Provincia que son suficientes para justificar el título que se le ha conferido de «imaginero de la Madre de Dios» ⁵.

Su estilo en los relieves e imágenes de retablos resulta complejo, de factura desigual. Persisten vestigios que denotan ciertos arcaísmos o notas populares, pero también se aprecian esfuerzos por incorporar un sentido de nobleza y empaque renacentistas, si bien que matizados por una sensibilidad nórdica, más propiamente holandesa ⁶. Su labor como imaginero es de mayor corrección y uniformidad ⁷. Hernández Díaz advierte dos modalidades en el tratamiento del grupo de la Virgen-Madre ⁸, en un primer caso la representa con postura erecta, con vestiduras muy verticales que acentúan la esbelta proporción de la figura y con peculiares plegados y caídas de toca y manto; este primer tipo enlaza con Mercadante de Bretaña a través de Pedro Millán. Un segundo grupo está compuesto por imágenes de factura más suelta, con rompimiento de frontalidad y verticalidad median-

² Noticias proporcionadas, entre otros por:

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid-Madrid, 1898.

GARCÍA CHIVO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. II, Valladolid, 1941, págs. 78 a 80.

FLORIANO, Antonio C.: *El retablo de Santa María de Cáceres*. En «Boletín de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, 1940-41, t. II, págs. 88-89.

³ AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, Colc. «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, pág. 253.

⁴ Sobre el particular pueden consultarse:

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III, págs. 3 a 95.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 31.

SÁNCHEZ CASTAÑER, J.: *La Virgen de la Misericordia obra de Roque de Balduque*. En «El Correo de Andalucía», Sevilla, 7 de marzo de 1929.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, Sevilla, texto, láminas 145 a 150.

SANCHO CORBACHO, H.: *Arte Sevillano de los siglos XVI-XVII*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. III, Sevilla, 1929, pág. 15.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla*. En Colc. «Documentos para la historia del arte en Andalucía», t. VI, Sevilla, 1933, págs. 40-41.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. En «Archivo Hispalense», 2.^a época, t. II, pág. 87 (Sevilla, 1944).

⁶ WEISE, G.: *Die Spanische plastik*, Tübingen, 1956, pág. 42.

⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura del Renacimiento en España*. Capítulo en «La Escultura en Occidente», de H. Stegman, Barcelona, 1936, pág. 264.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Escultura hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, págs. 12-13.

te torsión del cuerpo y flexión de las piernas, lo que les confiere movimiento de estirpe manierista y apunta a las posteriores representaciones del tema en la escuela hispalense. En ambos casos los rostros son de expresión melancólica y con suaves acentos de tristeza.

A mediados del siglo el arte de Balduque se muestra en esta faceta mucho más sereno que el arte castellano; no tiene la sutil delicadeza del de Siloe en Granada, pero es de gran interés, tanto por la función de enlace que desempeña como por sus creaciones iconográficas, de influjo evidente en los escultores de su tiempo y en los del posterior manierismo sevillano. Falta aún por conocer el grado de participación que pudo tener en la evolución de Balduque su compañero de tareas en Sevilla y Cáceres, Guillén Ferrant, a quien Weise quiere identificar con el Diego Guillén que trabaja en la Sacristía mayor de la Catedral⁹ y autor, según Gómez Moreno, de la hermosa Virgen del Sagrario del panteón de la Colegiata de Osuna¹⁰, de un concepto renacentista más claro que el de las melancólicas y espirituales Vírgenes de Balduque.

Con estas premisas pasamos ahora a estudiar las piezas que consideramos como dignas de figurar en la producción del artista; unas son en realidad de recuperación para dicho catálogo y otras son realmente nuevas.

Esculturas de Chiclana de la Frontera.—De 1549 es el contrato para la ejecución de un retablo destinado al templo parroquial de esta villa¹¹, el mismo que estaba terminado en 1551. Dicho retablo de imágenes talladas desapareció en el s. XVIII al edificarse el nuevo templo neoclásico, pero quedó un relieve del Descendimiento de la Cruz, que hoy se guarda en la capilla del Sagrario, que durante mucho tiempo se supuso provenía del retablo de Balduque. El reciente inventario artístico que hemos efectuado en esa localidad ha permitido examinar los viejos libros de fábrica, así como estudiar de cerca el relieve, comprobar sus dimensiones (1,72 ms. de alto) e identidad con el desaparecido

retablo del cual formó parte; es en efecto obra de Balduque y emplea una composición parecida a la del mismo tema en Santa María de Cáceres, pero con mayor dramatismo y menor habilidad. Visto de cerca resulta incorrecto, aunque es de suponer que haría otro efecto colocado en la altura para la que se dispuso originalmente. A diferencia del retablo cacereño estuvo estofado y policromado, obra encomendada al pintor Andrés Ramírez. Se ignora si en esta ocasión Balduque dio participación en los trabajos a su amigo y paisano Juan Giralte, pues el tratamiento de las figuras recuerdan de algún modo las labores de este otro artista.

Esculturas de Medina-Sidonia.—De 1554 es el contrato para el retablo del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María la Coronada¹² que había de tener en relieve las figuras de Santa Ana, la Anunciación y la Cena; de bulto redondo a: S. Pedro, S. Pablo, los cuatro Doctores de la Iglesia y las Virtudes Teologales; se sabe que el retablo se terminó en 1559. Romero de Torres en su catálogo de la provincia de Cádiz da noticia de la existencia de ocho de esas tallas en el actual retablo barroco dedicado a Ntra. Sra. de la Paz¹³, pero considera como de Balduque algunas que no lo son, ya que en verdad sólo pertenecen al artista flamenco las imágenes de los Cuatro Doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo, todas ellas de tamaño académico. Lucen la habitual composición de cuerpo modelado por torsión de las piernas, túnica de caídas verticales y manto lateral que se envuelve en torno a un brazo y cae conformando cuatro o tres planos, en tanto que por el otro lado lo hace de forma recta. Los rostros son poco expresivos, si bien debe tenerse en cuenta que fueron sustancialmente reformados, así como las manos y policromía, en el siglo XVIII.

De mayor interés es el relieve de la Cena, que durante años ha permanecido olvidado en un almacén del templo y que recientemente se ha colocado en la capilla del real bautisterio. Es una obra que entraña dificultad por el tema mismo, pero se

⁹ WEISE, G.: op. cit., pág. 40 y *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, 5 ts. Tübingen, 1925-1928.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.

¹¹ GESTOSO Y PÉREZ, J.: op. cit., t. III, pág. 93.

¹² Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 20, lib. 1, fol. 229.

¹³ ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, t. I, pág. 447.

advierte una sobria composición simétrica que no es nada goticista, aunque subsisten los arcaísmos en el tratamiento de las cabezas.

Para el mismo templo contrató Balduque el 2 de mayo de 1559 la ejecución del retablo mayor, con catorce historias y para ser entregado al cabo de tres años¹⁴. La muerte en 1561 le impidió dar término al encargo, pero en el testamento dice que ya tenía acabados el Calvario del remate así como otras esculturas. Como se sabe el retablo quedó paralizado hasta 1577, año en que los artistas Melchor Turín, Juan Bautista Vázquez y su hijo Vázquez el mozo reemprendieron las tareas; en 1581 se daba fin a la obra del retablo, uno de los más grandes y complejos de estudiar dentro de la escultura de este tiempo. En su remate se conserva el Calvario de Balduque; el Crucificado es de tamaño mayor que el natural y es quizá de lo mejor y más expresivo de su producción, tanto por el fuerte dramatismo en que está concebido como por la composición ligada con las figuras de la Virgen y San Juan, relación visible en las posturas y movimientos de los cuerpos. Durante mucho tiempo ha pasado desapercibido este monumental Calvario, pero importa destacar la paternidad de Balduque como autor de este conjunto; no obstante, es posible que las imágenes de la Virgen y San Juan, sufriesen algunas reformas por parte de los artistas que intervinieron posteriormente en el retablo.

Virgen con el Niño. Catedral de Lima.—En el retablo mayor de la Catedral de Lima se conserva desde el siglo XVI una imagen de la Virgen con el Niño que estilísticamente se relaciona con la producción de Balduque. De siempre se ha considerado como un donativo del Emperador Carlos, pero según investigaciones efectuadas anteriormente, hemos podido comprobar que el primer templo limeño, estrenado en 1541, tuvo simplemente una imagen de pintura de Nuestra Señora de los Reyes, que aún se conserva con el nombre de «La Sola», precisamente por haber sido la primera y única imagen existente en dicha iglesia mayor. Al ser convertida en Catedral, 1541, se pensó en un nuevo edificio, lo que se hizo de 1543 a 1551. La

capilla mayor de este segundo templo fue adquirida por D.^a Francisca Pizarro para entierro de su padre el Conquistador y Fundador D. Francisco Pizarro; para el efecto dotó una capellanía y retablo que cobijara una imagen de la Virgen. Por entonces D.^a Francisca residía en España (Trujillo en 1551) y debe considerarse esta fecha como la más cercana para la adquisición de la escultura en el taller de Balduque. Hay constancia documental que su representante en Lima concertó con el Cabildo eclesiástico el 12 de marzo de 1551 la colocación de un retablo bajo dosel con las armas del Marqués¹⁵ y poco después debió llegar la escultura de la Virgen, mencionada por todos los cronistas que describen la ciudad desde 1560 en adelante.

El Prof. Schenone reparó en la belleza de esta imagen, pero la relacionó con las obras de Jerónimo Hernández¹⁶; es posible que hayan prestado a confusión la altura en que está colocada y la burda pintura blanca que le aplicaron los neoclásicos seguidores de Matías Maestro, pues es una clara composición balduquiana. Los rasgos de bello rostro oval son de abolengo flamenco y expresan un aire de melancolía; no obstante, debe advertirse que la mascarilla está muy estropeada y en general la imagen ha sufrido varias restauraciones¹⁷. La postura del cuerpo es casi recta, con cierto frontalismo acentuado por las caídas de toca, túnica y manto, iguales en todo a los que luce la Virgen de la Misericordia de Sevilla. La actitud del Niño es similar y pertenece a ese primer grupo de imágenes marianas de Balduque estudiadas por Hernández Díaz. Es una Virgen con el Niño sin advocación, pues la vara que ostenta en la mano derecha parece ser de colocación posterior.

Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Lima.—También esta imagen ha sido considerada como regalo de Carlos V para la comunidad de

¹⁵ Archivo Histórico del Perú: Protocolos Notariales. Escribano Alonso de Valencia. Años 1550 a 1557.

¹⁶ SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Virreinato del Perú*. En «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», Buenos Aires, 1968, pág. 68.

¹⁷ MESA, J. DE GISBERT, T.: *El renacimiento en la Audiencia de Charcas*. En «Anales...», Buenos Aires, 1959, pág. 60.

HARTH-TERRÈ, E.-MÁRQUEZ ABANTO, A.: *Retablos limeños en el siglo XVI*. En «Revista del Archivo Histórico Nacional del Perú», Lima, 1959, t. XXIII, pág. 7.

¹⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, lib. 2 s/f. Cit. también por López Martínez, C.: op. cit., pág. 32.

dominicos al fundarse la ciudad en 1535, pero fue adquirida en Sevilla por prelados de la Orden y bastantes años después. Fue igualmente el Profesor Shenone quien supuso que podía ser imagen sevillana y con acierto la vinculó a la producción de Balduque¹⁸. Las investigaciones que hemos realizado han confirmado las sospechas del ilustre profesor argentino, pues hoy sabemos que fue encargada en Sevilla a nuestro artista por el Obispo electo de Chuquisaca Fr. Domingo de Santo Tomás en 1558 y que en marzo de 1559 se embarcó en la flota que zarpaba para las Indias desde el trianero puerto de la Muela, con cuarenta frailes y múltiples encargos de obras de arte y libros, según los registros de embarque conservados en el Archivo General de Indias y en los que aparece el autor de la escultura¹⁹.

La imagen limeña está intacta, guarda gran parecido con la Virgen de la Cabeza de la parroquia sevillana de San Vicente, procede del extinguido convento del Carmen²⁰, y con la de la Misericordia, aunque la de Lima resulta algo más blanda y elegante. Su esquema es de clara postura vertical y tiene las consabidas formas de toca, túnica con fajín y manto de diferentes planos que estudia el Profesor Hernández Díaz. Además de los atributos del Rosario y coronas que portan la Virgen y el Niño, en el s. XVII se le agregó un relicario con un «Lignun Crucis».

Hay un testimonio valioso para comprobar la existencia de la imagen en el templo dominico desde 1560, y es la del cronista de la Orden Fr. Reginaldo de Lizárraga²¹, quien vivió en ese convento durante buena parte de la segunda mitad de siglo; dice sobre el particular que al contratarse en 1582 el retablo del Rosario con Juan Bautista Vázquez, no se encargó la imagen titular por cuanto

ya existía, y antes bien se dispuso en el contrato que la obra se había de ajustar a las dimensiones de la escultura existente²². El interesante retablo de Vázquez, pintado por Pedro de Villegas se ha perdido, pero ha quedado la efigie de Balduque, uno de los pocos testimonios de la riqueza de ese conjunto dominico en el siglo XVI.

Otras esculturas en Lima.—En el ya citado testamento de 1560 dice el artista que se le deben ciertas cantidades por unas tallas enviadas para vender en Las Indias. Hemos logrado saber que esas obras fueron cuatro relieves pintados que fueron embarcados en Sevilla junto con el equipaje y criados del Obispo de Charcas D. Fernando González de la Cuesta en 1559²³. El Obispo murió en el trayecto, en la ciudad de Panamá (1560) y al año siguiente todos sus bienes fueron vendidos en Lima por el Algacea del Prelado²⁴. No ha sido posible identificar hasta el momento esos relieves; pero parece ser muy próximo al estilo del artista el alto relieve de 1,20 ms. de alto que representa la escena de la Degollación del Bautista que se encuentra en el retablo de la Sagrada Familia también en la Catedral de Lima. Los repintes que se advierten y mal estado que ofrece la obra, nos hacen guardar ciertas reservas y no efectuar una atribución apresurada.

Hay otras esculturas en varios puntos de América, tales como Panamá, Tunja, Quito, Tinta y aún en la propia Lima, en las que se ven los caracteres esenciales de la plástica balduquiana; pueden ser realizaciones del taller, de otros artistas influidos por su estilo y quizá del propio maestro, pero todavía nos faltan estudios más detenidos e investigaciones documentales como para efectuar atribuciones provisionales; de momento las tenemos consignadas y es posible que constituyan materia de próximas tareas.

¹⁸ SCHENONE, H.: op. cit., pág. 60.

¹⁹ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarque. Años 1558-59.

²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*, t. II, texto láms. 148 a 150.

²¹ LIZÁRRAGA, Fr. Reginaldo: *Descripción y población de Las Indias*, Lima, 1908, págs. 32-33.

²² LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: op. cit., págs. 110-111.

²³ Archivo General de Indias. Contratación. Registros de embarques. Años 155-61.

²⁴ MESA, J. DE GISBERT, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 30.

Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura

CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ

No está sobrada la historiografía artística extremeña de nombres de pintores, a pesar del esfuerzo investigador de un Rodríguez Moñino y otros eruditos de la región¹. En su trabajo, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», ofrece Moñino una amplia lista de artistas, con especial referencia a Luis de Morales, recogiendo diversos estudios en torno a la figura del maestro pacense y múltiples datos sobre pintores activos durante aquella centuria en pueblos de la actual provincia de Badajoz. El ilustre bibliófilo reconocía que su aportación documental no era exhaustiva y si tan sólo brindaba material de primera mano para una ulterior tarea de conjunto en orden a pergeñar la historia de la pintura bajoextremeña en el siglo XVI².

En esta línea de búsqueda documental se mueve esta comunicación, en la que damos noticia de dos pintores, que por su actividad —exclusivamente retablista— merecen un puesto destacado en las por hoy breves páginas de la pintura extremeña. La relación de sus obras —casi todas desaparecidas— pueden servirnos para clarificar un poco el panorama regional «cincocentista», en el que sigue alzándose en solitario una figura tan compleja y enig-

mática como la de Luis de Morales³. Nos referimos a los pintores Antón de Madrid y Estacio de Bruselas. Documentado el primero a horcajadas de los siglos XV y XVI; contemporáneo y rival de Morales, el segundo, y ambos muy activos en varios pueblos de la Baja Extremadura.

ANTÓN DE MADRID

De este desconocido pintor os habla la documentación sobre el retablo de la parroquial de Puebla de la Calzada (Badajoz), que en 1549 enfrentó en un largo pleito al concejo del lugar con el pintor Estacio de Bruselas⁴. En una de las informaciones realizadas por éste. Un oficial de su taller, Hernando de Madrid, afirmaba que:

«... fue criado de Anton de Madrid vezino de Çafra ya difunto que hera pintor e dorador estuvo este testigo con él que lo sirbio mas de veinte e çinco años serviendole a el ofiçio e vio como el prior e probisor de la provincia de Leon dio a pintar a el dicho Anton de Madrid muchos retablos uno en

² MOÑINO, op. cit., pág. 120.

³ Cfr. nuestros trabajos: «El retablo de Morales en Puebla de la Calzada», *BELLAS ARTES/75*, mayo, págs. 12-14. «Los Morales de la Catedral de Badajoz: Nuevas Aportaciones Documentales»; *Institución Pedro de Valencia* (Badajoz, 1975). «La pintura del XVI en los pueblos bajoextremeños de la Orden de Santiago», comunicación al 1.º SEMINARIO DE ESTUDIOS SANTIAGUISTAS (Badajoz, octubre, 1975).

⁴ Archivo Histórico Nacional: Órdenes Militares, Judicial. Legs. 22.179, 7.022 y 24.483. Próxima publicación en *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1977), III.

¹ Sobre la pintura del XVI en la Baja Extremadura, cfr., A. RODRÍGUEZ MOÑINO, «Los pintores badajoceros del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1955), págs. 119-272. A. CARRASCO GARCÍA, «Escultores, Pintores y Plateros del Bajo Renacimiento en Llerena» (Llerena, 1970. Inédito). V. NAVARRO DEL CASTILLO, «Historia de Mérida», tomo II (Cáceres, 1974, págs. 237-241.

Villagonçalo e otro en Alhanje e en Ribera e otro en los Santos e otro retablo en Ussagre e otro retablo en Calzadilla e otros retablos en Fuente de Cantos e otro en Guadalcanal en la yglesia de san Sebastian e otro retablo en Cabeça de Vaca que es todo en la provincia de Leon e otros muchos retablos e todos los andava este testigo pintado con el dicho Anton de Madrid su amo...»⁵.

A juzgar por el testimonio aducido, Antón de Madrid gozó de reconocida fama entre las autoridades eclesiásticas de la provincia de León, Orden de Santiago, que hasta 1875 ocupaba las tres cuartas partes del territorio actual de la Diócesis Pacense. Afincado en Zafra, centro comercial de la Baja Extremadura y sede del Ducado de Feria, su actividad puede enmarcarse entre finales del siglo XV y la primera treintena del XVI, a juzgar por la edad del declarante (Hernando contaba 51 años de edad en 1549).

De los retablos mencionados sólo subsiste el de la parroquia de San Salvador, en Calzadilla de los Barros. Obra importante, ocupa todo el ábside de la iglesia, a modo de un tríptico de grandes proporciones, y sus treinta tablas, enmarcadas en riquísima arquitectura gótico-mudéjar, presentan un amplio repertorio icónico. Torpemente repintadas y algunas de ellas perdidas o a punto de perecer, su estudio es por ahora imposible en orden a valorar con justeza sus calidades y la personalidad del autor⁶.

Otra obra apunta —según nuestra opinión— hacia este pintor: el *San Miguel* del Museo del Prado, consignado como *del Maestro de Zafra*, y que, hasta 1925, en que fue adquirido por el Museo, gracias a la intervención de J. R. Mélida, se encontraba en el altar mayor del Hospital de San Miguel de la villa segedana⁷. Post adjudicó esta obra —aunque con interrogante— al pintor Juan Sánchez de Castro, sustituyéndose después tal atribución por la menos comprometida de un maestro anónimo de la población de origen⁸.

Aunque falte la documentación directa, nos inclinamos por atribuir esta obra —de singular importancia en el estilo hispanoflamenco— a favor de Antón de Madrid. Su vecindad en Zafra a principios del XVI, y la indudable categoría del artista, probada por los múltiples encargos, abogan en favor de nuestra hipótesis, aunque para un dictamen definitivo juzgamos necesaria la restauración del retablo de Calzadilla para un estudio comparativo con la obra del Prado. Precisa asimismo de lectura correcta la inscripción, que ostenta la espada del Arcángel. Post la creo anagrama de «Miguel», otros opinan que son marcas de armero⁹, mientras que J. R. Mélida se inclina por ver en ella la firma del autor, opinión esta última que estimamos más verosímil. Quedo, pues, lanzada la hipótesis, a la espera del documento que disipe definitivamente la duda sobre el autor del San Miguel del Prado.

ESTACIO DE BRUSELAS

Flamenco de origen, Estacio de Bruselas viene a engrosar la lista, nada despreciable, de artistas extranjeros establecidos en la Baja Extremadura durante el siglo XVI, entre los que cabe recordar a los pintores Cornill de Vargas y Daniel Enríquez, al escultor Hans de Bruselas y al maestro de capilla Bruxell, que trabajaron en Badajoz¹⁰, así como el entallador Martín de Holanda, vecino de Llerena¹¹.

Posteriormente en una generación a Antón de Madrid, su actividad artística se documenta entre 1543 y 1571, situándose la fecha de su nacimiento según propia declaración, hacia 1518. Avesinado en Llerena, capital del provisorato de la Orden de Santiago en Extremadura, casó con Mari López, de la que le nacieron cuatro hijas, María, Catalina, Ana e Isabel, bautizadas en la iglesia de

⁵ A. H. N., Órdenes Militares, Judicial, Leg. 7.022.

⁶ Abelardo Covarsí publicó un breve estudio en Revista del Centro de Estudios Extremeños (Badajoz, 1934), tomo VIII, núm. 1.

⁷ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz» (Madrid, 1926), II, pág. 458. Según el Catálogo del Museo la tabla se adquirió en 1924. La pintura se traspasó a lienzo, perdiéndose la inscripción de la espada del Arcángel.

⁸ Post, CHANDLER RATHFON, «A spanich painting of the international movement» (Fogg Art Museum. Notes, 1937). GUDIOL RICART, J., «Pintura Gótica», ARS HISPANIAE, IX (Madrid, 1955), págs. 395-396.

⁹ LAFUENTE FERRARI, E., «El Prado: del Románico al Greco» (Madrid, 1965), pág. 142.

¹⁰ MOÑINO, op. cit., y «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia, entalladores del siglo XVI» (Bol. Sem. Arte y Arqut., Valladolid, 1943, pág. 121). C. SOLÍS RODRÍGUEZ, «Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, I (Badajoz, 1974).

¹¹ A. CARRASCO GARCÍA, op. cit.

la Granada, a cuya parroquial pertenecía el matrimonio¹².

En 1543, goza ya el maestro flamenco de prestigio suficiente para que la autoridad eclesiástica le confía la tasación de un retablo, que para la ermita de los Mártires de Fuente del Maestro había pintado Diego González Rosado, vecino de Jerez de los Caballeros. Años después, en 1548, volverá a la fuente, para testificar en el pleito, puesto por la viuda del pintor segedano Juan Martínez, que pretendía cobrar dineros al mayordomo de la ermita fontanosa, alegando la ejecución de la tabla central por parte de su difunto esposo.

En la década de los «cuarenta», desarrolla un extenso programa retablista en la comarca llerenense: retablos para las iglesias mayores de Bienvenida, Usagre, Monesterio, el Campillo, Valencia ..., ejecutados antes de 1548. En diciembre de este año, el provisor de Mérida, Diego de la Lastra, le confía la pintura del retablo mayor de la parroquial de Puebla de la Calzada, iniciándose poco después un largo pleito con el concejo del lugar, interesado en adjudicar la obra a Luis de Morales, que al final se alzó con la pintura. Dos siglos más tarde, a su paso por la Puebla, Antonio Ponz describía el retablo, hoy perdido, sin que conozcamos el paradero de las tablas de Morales, que merecieron el aplauso del ilustre viajero¹³.

La última noticia que hemos encontrado sobre Estacio lleva fecha de 1571 y documenta un nuevo pleito, entablado con el escultor Miguel de Holanda, sobre la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Berlanga.

Sabemos también los nombres de algunos de sus discípulos. En 1548 trabajaban a sus órdenes García Pérez, natural de Monesterio, Pedro Ruiz Morito y Hernando de Madrid. Ruiz Morito estuvo relacionado con Jerónimo de Valencia, el autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz. Hernando de Madrid procedía del taller de Morales (dato este de gran interés sobre uno de los pocos discípulos seguros del maestro pacense) y an-

teriormente había servido en casa de Antón de Madrid.

Apenas quedan restos de las obras de Estacio en orden a enjuiciar su personalidad artística. En la iglesia parroquial de Usagre, hemos encontrado cuatro tablitas, con las efigies de apóstoles, empujadas en un retablo del XVIII, y que fueron citados equivocadamente por Mérida¹⁴. El subido valor de estas pequeñas muestras tal vez sea lo único que reste de aquel pintor «el mejor de quantos ay en la provinçia e tan bueno como lo ay en el Reyno», como enfáticamente afirmara el provisor Diego de la Lastra. Los numerosos encargos, la estima de sus coetáneos y su rivalidad con Luis de Morales, basten para imaginar la categoría de este maestro del XVI, cuya figura parece contrapuntar con el manierismo moraliano.

En las páginas de la pintura bajoextremeña del XVI y junto al nombre glorioso de Luis de Morales, hemos de anotar los de Antón de Madrid y Estacio de Bruselas.

¹² Para todo lo referente a Estacio de Bruselas, vide nuestros trabajos consignados en nota 3, así como: «El pintor Estacio de Bruselas y Llerena», Programa de Fiestas Patronales (Llerena, agosto de 1976).

¹³ Antonio PONZ, «Viage de España» (Madrid, 1784), tomo VIII, págs. 155-156.

¹⁴ J. R. MÉLIDA, «Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz», tomo II, pág. 419.

Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

I

Del testamento otorgado por el famoso Pedro de la Torre el 23 de noviembre de 1676, ante el escribano Pedro Merino¹, se infiere claramente que Francisco de la Torre era sobrino suyo, que ambos colaboraron en bastantes obras y que debieron tener un taller común, en el que también trabajaron Juan de la Torre, hijo de Pedro según García Chico², y Jusepe o José de la Torre, tal vez hermano de Pedro como sugiere el marqués de Saltillo³.

Pedro de la Torre utilizó la columna salomónica en Madrid, como gran novedad, en el retablo del Buen Suceso (1636?), hecho que repitió Sebastián de Herrera Barnuevo en el proyecto para el retablo baldaquino de la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés⁴. Iníciase así la gran escuela de retablistas madrileños que domina toda la segunda mitad del siglo XVII, caracterizada por un estilo pomposo de lujuriosa decoración en las repisas, en los marcos, en los frisos. Se introducen

los órdenes de columnas gigantes, los entablamentos partidos, los elevados zócalos, los áticos ajustados a las bóvedas, elementos arquitectónicos todos éstos que producen una sensación de llamante inestabilidad.

Pedro y Jusepe de la Torre, el 9 de noviembre de 1646, concertaron construir el túmulo para las honras fúnebres del Príncipe Baltasar Carlos en el convento de Santo Domingo el Real, conforme a la traza de Juan Gómez de Mora y las condiciones por él establecidas para el de la reina doña Isabel de Borbón. A Jusepe lo veremos intervenir treinta y seis años más tarde en los arcos para la entrada de la reina doña María Luisa⁵.

Por lo que respecta a Francisco de la Torre sucedió a su primo Juan como colaborador directísimo de su tío Pedro, existiendo siempre entre ellos una excepcional confianza. Mantuvo el estilo del gran maestro en el desaparecido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares, de 1684⁶. Contrató Francisco esta obra, ya fallecido su tío⁷, por escritura de 1.º de marzo de 1678, con Andrés de Villarán, secretario del Consejo y contador mayor de Hacienda, obligándose en ella a hacer dos retablos de la forma y traza que demostraba la dibujada en un papel de marca mayor, fir-

¹ Vid.: J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)*, en «Bol. de la R. Acad. de la Historia» (1947), 375.

² E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores* (Valladolid, 1941), 312-315.

³ J. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 369.

⁴ Vid.: Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera* (Madrid, 1971), 16. Más sobre Pedro de la Torre en Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, V (Madrid, 1800).

⁵ J. M. LASSO DE LA VEGA, o. c., 369.

⁶ V. TOVAR MARTÍN, *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*, en «Archivo Español de Arte», XLVI (1973), 262.

⁷ En Madrid, el 20 de noviembre de 1677, en su casa de la calle de la Libertad. Cfr. MARQUÉS DE SALTILLO, o. c., 370.

mada de ambos y del escribano, si bien, en lugar de los cuatro ángeles que en ella figuraban, haría cuatro cogollos estofados de muy buenos colores y dorados; cobró 1.500 ducados de vellón que recibió del licenciado Lucas Rebollo, testamentario de Villarán, según carta de pago de 13 de mayo de 1683⁸.

Ocupa, pues, nuestro Francisco de la Torre un lugar importante dentro de una escuela que introduce grandes innovaciones en la Corte, pero que siendo anterior cronológicamente a los Churriguera, quedó un tanto eclipsada por la genialidad y fertilísima imaginación creadora de éstos, que si bien utilizan muchos de los elementos aportados por aquélla, saben darles un matiz y sabor tan personales que trasciende originalidad y frescura. Tan es esto así que el propio Francisco de la Torre no se resistirá a emplear en Serradilla, en 1699, como veremos, numerosos detalles churriguerescos tales como los que advertimos en el retablo de San Esteban de Salamanca, concertado en 1692 por José de Churriguera.

II

El retablo mayor del convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla, obra de Francisco de la Torre, es una muestra magnífica del barroco hispánico que, precisamente en estas grandes y resplandecientes construcciones lignarias, supo dar su verdadera y genial dimensión. Corresponde al tipo del retablo baldaquino tan bien caracterizado por Bonet Correa⁹.

Sobre el sotobanco, pintado al estilo pompeyano de imitaciones marmóreas y adornado de hojarasca y tarjas, alzase el elevado banco con seis pedestales, cuyos netos se cubren con grandes cartelas de hojarasca pomposa; dos repisas entre los pedestales de los extremos, donde están colocadas las imágenes de Santo Tomás de Villanueva, al Evangelio, y San Juan de Sahagún, a la Epístola; y el Sagrario en el centro.

Destacan en el primer cuerpo seis columnas salomónicas de orden gigante, asentadas en los pedestales del banco sobre basas áticas; muy adornados de carnosos racimos, zarcillos y hojas de vid sus fustes, girando, para el espectador, en sentido *dextrorsum* a la derecha de las esculturas y en sentido *sinextrorsum* a su izquierda, cuyo esquema mantienen los que van rehundidos a los costados del baldaquino, conforme a las enseñanzas de Juan Caramuel¹⁰; los capiteles son corintios. Las esculturas de San Agustín, a la izquierda, y de Santa Mónica, a la derecha, entre las columnas, se asientan sobre repisas sostenidas, a modo de ménsulas, por cabezas de angelitos mofletudos que parecen emerger de entre la abundosa hojarasca que los rodea, enriquece y anima; encima de las dos esculturas aparecen unas tarjas con muy profusa decoración de hojas, cartones y molduras alrededor de un óvalo de simetría vertical.

El baldaquino con el camarín del Cristo de la Victoria, soberbia talla de Domingo de Rioja, ocupa la parte central. Lo sostienen cuatro columnas del mismo estilo que las anteriormente descritas, aunque más pequeñas y realizadas por ello con pedestales; el sentido de giro en los fustes es *dextrorsum* en la de la izquierda del primer plano y *sinextrorsum*, en la de la derecha, sucediendo a la inversa en las del segundo plano. En la cúpula se desarrolla una complejísima teoría decorativa que no deja ver su real estructura arquitectónica, cuya complacencia en el equívoco es muy propia del barroco: angelitos en forzados escorzos a las esquinas, jarrones, floreros, hojarasca y tarjas ... en explosión de luz, de color y de movimiento, que atrae la mirada irresistiblemente hacia el centro del retablo.

El entablamento se divide en sólo dos fajas con bellas y adornadas ménsulas y cartelas que las abarcan, el origen de cuyas ménsulas se halla en la cornisa de Vignora, reformada más tarde por fray Lorenzo de San Nicolás¹¹. Al estar el entablamento partido al centro, se produce un fuerte contraste de luces y de sombras que imprimen evidente sensación de movimiento a toda la planta, cuyo dina-

⁸ *Ibidem*, 370.

⁹ A. BONET CORREA, *El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español*, en «Archivo Español de Arte» (1961), 285-296.

¹⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil Recta y Obliqua*, II (1678), 76.

¹¹ A. GARCÍA Y BELLIDO, *Estudios del barroco español*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (1929), 34.

mismo resulta acentuado por las dos grandes columnas centrales rehundidas a ambos lados del baldaquino que, siendo exactamente iguales a las ubicadas en el primer plano, parecen sin embargo más pequeñas; recursos todos ellos usados con frecuencia por los arquitectos barrocos para dar profundidad y perspectiva a los retablos.

En el ático, bien amoldado a la forma curva de la bóveda, persiste una frondosa y abultada decoración vegetal; destacan los tres angelitos de cada lado todos ellos escorzados en idéntica postura. Conserva rehundida su parte central ocupada por una hornacina de arco mixtilíneo con la imagen de San Miguel Arcángel entre dos estípites suavemente troncopiramidales. Avanzadas, hay otras dos estípites sobre las que descansa el frontón partido. Remata el conjunto un gran broche de hojarasca.

III

Debiose la hechura de este retablo a la munificencia de Doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro de Jaúregui, secretario de Felipe IV, que profesó religiosa en Serradilla a los 77 años con el nombre de Madre María de Cristo. Dejó todos sus bienes al Cristo de la Victoria y ordenó a sus testamentarios, en 1699, que «en el altar mayor de la iglesia de este convento de Agustinas Recoletas adonde estoy, se aga un retablo en que se coloque la ymagen del Santísimo Christo de la Victoria ... y que éste sea de todo luzimientto y primer y que se perfeccione y acaue...»¹². Ayudaron también a esta obra la reina doña Mariana de Austria, con 50 ducados; el marqués de Canales, con 200 reales; el marqués de Monroy, con 550 reales y el vecindario de Serradilla que aportó dinero y trabajo personal para cortar la madera y acarrearla con sus bueyes¹³.

Fue testamentario de la M. María de Cristo don Claudio Cerdán, vecino de Madrid, quien debió contrastar personalmente la obra del retablo en

nombre de las religiosas. Es muy probable que se encargara en principio su factura a los maestros entalladores José de Pomar y Juan de la Rosa, vecinos de Cuerva (Burgos), pues el convento realizó gastos en el litigio que éstos instaron en su pretensión de que había «de correr por su cuenta la obra del retablo mayor que se hizo en esta iglesia ...»¹⁴; estos maestros fueron los autores de los retablos colaterales de esta iglesia¹⁵.

Sin embargo, el retablo mayor, es obra segura de Francisco de la Torre, quien, el 13 de octubre de 1701, dio recibo a la M. Mariana de Cristo, Priora, por importe de «veinte y cinco mil quinientos y sesenta y ocho reales de vellón en que entran novecientos y diez reales que me auía dado Diego Fernández Serrexón su maiordomo por cuenta del retablo que e hecho para el altar maior de la iglesia de dicho conuento la qual dicha cantidad la e recibido de dicha madre priora desde el día veinte de agosto del año prosimo pasado de mil y setecientos hasta treze de octubre deste presente de mil setecientos y uno... Y lo firma en la villa de la Serradilla, Francisco de la Torre. Se le entregó en Madrid lo rrestante de la ovra asta cunplimiento de los zinquenta mil reales en que se ajustó, de que dio carta de pago»¹⁶. Hay constancia igualmente de este pago de 50.000 reales a Francisco de la Torre en el *Libro de Quentas* del convento «los cuales se pagaron por mano de don Claudio vezino de dicha villa de Madrid, de que hay reciuo y parece por la cuenta que ynvio a este combento...»¹⁷.

El dorado de este retablo mayor y de los dos colaterales lo realizó Francisco Baliño, vecino de Madrid, por un importe global de 64.000 reales de vellón, sin que podamos determinar la cifra correspondiente a cada uno de ellos, abonándose dicha suma, una vez terminada la obra, el 4 de octubre de 1705¹⁸.

Sobre el coste de los honorarios del maestro Francisco de la Torre, 50.000 reales de vellón, se pagaron 10.694 por «la madera que se cortó y conduxo a esta villa para la fábrica de dicho reta-

¹² Constan estas aportaciones en el *Libro de Devotos* que se conserva en el Archivo del Convento.

¹³ Testamento del 27 de mayo, mandas del 16 de julio y codicilo del 12 de noviembre todas de 1699, ante el escribano público de Serradilla, Juan Rodrigo Grande de la Vega. En Archivo del Convento.

¹⁴ Cfr. *Libro de Quentas*, período 1704-1710, Archivo del Convento.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *Libro de Devotos*, del expresado Archivo del Convento.

¹⁷ Cfr. *Libro de Quentas*, Archivo citado, período 1704-10.

¹⁸ *Ibidem*.

blo mayor, andamios para asentarle y dorarle»¹⁹. Añadidos los gastos del pleito con Pomar y de la Rosa, por 321 reales, el gasto total del retablo mayor, sin dorados, fue de 61.015 reales de vellón.

Resulta de todo ello que la obra comenzó en 1699, en que la inició Francisco de la Torre; con-

cluyó éste su trabajo en 8 de octubre de 1701, veintitrés días antes del fallecimiento de la M. María de Cristo, su generosa donante; el dorado, iniciado por Baliño inmediatamente después, se ultimó en octubre de 1705.

ADVERTENCIA.—El Archivo del Convento de Serradilla no está ordenado y los libros que hemos citado se hallan sin foliar. Una selección de documentos de este archivo se transcribe en nuestro trabajo *Estudio Histórico-Artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla*, de próxima publicación.

¹⁹ *Ibidem.*

Las piezas visigodas del Museo de Badajoz

MARÍA CRUZ VILLALÓN

La comunicación que presentamos, síntesis de un amplio trabajo dedicado al estudio completo de la colección de piezas ornamentadas del Museo de Badajoz, pretende, a través del esquema básico de un análisis total, dar a conocer una de las colecciones arqueológicas más ricas de este género, y al mismo tiempo manifestar una serie de conclusiones que de alguna manera vengan a aportar algunos datos al vacío histórico de la ciudad de Badajoz anterior a la dominación musulmana.

Efectivamente, Badajoz, dentro de la línea común del Guadiana, por donde se canalizó la influencia de la creación de Mérida, a pesar de ser el núcleo más interesante junto con Beja, es todavía un capítulo casi inédito en el conjunto lusitano visigodo¹.

Pertenecientes al Museo y aprovechadas en zonas inmediatas al mismo contamos con una numerosa colección de piezas, pilastras, columnas, tableros, capiteles, cimacios, tenantes, etc., que como elementos diferenciados por su decoración, son los únicos restos que atestiguan una arquitectura cuya

destrucción por musulmanes nos consta por el aprovechamiento de esta material en las murallas árabes.

El estudio sistemático de un conjunto tan heterogéneo en cuanto a estructuras tipológicas, materiales, tallas y ornamentación, sólo nos fue posible a partir de conceptos estilísticos formales, admitiendo las clasificaciones evolutivas ya realizadas para la escuela de Mérida, y agrupando las piezas por similitud de caracteres desde las primeras manifestaciones, hasta las últimas esquematizaciones².

Reduciendo el análisis a piezas fundamentales, tenemos dos grupos claramente diferenciados:

— El primero constituido por piezas decoradas con temática vegetal, en las que existe todavía un relativo naturalismo si comparamos con evoluciones posteriores, con recuerdo aún de los modos decorativos tardorromanos, y con indudable introducción de lo bizantino tanto en la temática como en la técnica. Ésta consiste en el recortado de motivos en silueta, mediante dos planos, con una transición suavizada entre ambos.

Los mejores exponentes los encontramos en estas dos pilastras (fig. 1 y fig. 2) que parecen for-

¹ Únicamente tenemos referencias a las piezas de esta colección en las catalogaciones, parciales, de ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*. (Badajoz, 1896); y MELIDA, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (Madrid, 1926), completadas con algunas citas de hallazgos posteriores a estas publicaciones en la revista «Memorias de los Museos Arqueológicos, y a través de sus estudios generales en los que se citan lo más significativas.

² En este proceso de evolución estilística en el tiempo, es en el que se basa SCHLUNK para estudiar y fijar la cronología de piezas que no tienen apoyatura documental ninguna. Cfr. *Arte visigodo*, en *Ars Hispaniae II* (Madrid, 1947), y *El arte decorativo visigodo: «Boletín bibliográfico»*, Instituto Alemán de Cultura, núm. 1 y 2, 1944, pág. 22.

mar pareja por similitud de dimensiones y material: un mármol rosáceo común para ambas. Encontramos sus antecedentes inmediatos en los ejemplares más bizantinos de Mérida³, y aún sus relaciones lejanas en pilastras muy semejantes italianas de derivación bizantina⁴ y ejemplares muy similares, de los que proceden con toda seguridad los citados, en Constantinopla, en el s. VI⁵. Por analogía a las del mismo estilo de Mérida, situadas en la segunda mitad del s. VI, sin precisar⁶, éstas de Badajoz deben pertenecer al mismo momento.

— Un segundo grupo, muy homogéneo, con rasgos bien definidos y netamente diferenciado. Los temas son menos variados que en las primeras piezas de las que derivan. Técnicamente la talla es más seca, con superficies más aristadas y biseles más pronunciados.

Como pieza prototípica incluimos el pilar de la fig. 3 (a y b) cuya pareja correspondiente se encuentra en el Museo, junto con dos pilastras paralelas procedentes de Almendral. Éstos presentan una tipología distinta a las pilastras del primer grupo. Son estructuras más pesadas y voluminosas, en las que sus elementos componentes se ciñen estrictamente a la geometría del bloque. La decoración tendente al geometrismo llena toda la superficie, con una planimetría más lineal y dibujística que escultórica. Los motivos, en general, vienen a mostrarnos la interpretación del estilo creado en Mérida en el s. VI con modificaciones más rudas y provincianas hacia el esquematismo y desnaturalización de los modelos originales⁷ (fig. 3 a). En otra cara de esta misma pieza (fig. 3 b) se advierte la abundancia de motivos sin dejar espacio libre. También las pilastras más tardías de Mérida sufren este proceso final de recargamiento⁸. Pero curiosamente, las piezas de Badajoz presentan ahora una relación más estrecha con las creaciones de Beja que

con las de Mérida. Los motivos, la técnica de talla, la disposición de los mismos (bajo un esquema de cuadrícula, y con un listel central, dividiendo simétricamente cada cara) y la estructura tipológica son paralelas en ambos centros⁹. Incluso A. Viana, en un estudio sobre las piezas de Beja advierte la posible utilización de material, un mármol granulado gris extraído de la cantera de Sao Brissos, próxima a Beja¹⁰.

Cronológicamente, conceptuamos estas obras como las más tardías de la Lusitania. Schlunk las sitúa, junto con las últimas evoluciones emeritenses en el s. VII¹¹. A. Viana, considera incluso la posibilidad de atribuir estas obras a una población mozárabe, en el s. VIII¹².

Entre estos dos grupos a los que asimilamos numerosas piezas del total por afinidades existen dificultades de definición para aquéllas, cimacios principalmente, paneles, alguna pilastra, que contienen temas geométricos (fig. 4). La concatenación de círculos, los rombos encadenados, y las imbricaciones son los más repetidos. Éstos, al no presentar rasgos que marquen una evolución, no son susceptibles de un estudio comparativo ni cronológico. Del mismo modo, las columnas estriadas, las columnillas, los tenantes y los variados capiteles, al poseer un carácter decorativo estructural, propio exclusivamente de su tipología, y poco informativos de caracteres estilísticos clasificales, presentan el mismo problema (fig. 5).

En lo que se refiere a la valoración cuantitativa, un total aproximado de cuarenta piezas, suponen un material bastante considerable, que sin embargo debe constituir sólo una parte. En la colina de la Muela, donde se encuentra la Alcazaba, y donde han aparecido la mayoría sólo se ha excavado muy someramente. De hecho, casi todas las piezas han sido encontradas directamente, reaprovechadas

³ SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, ob. cit., figs. 265 y 266.

⁴ CATTANEO, R., *L'architecture en Italie du VI^e siècle au XI^e siècle* (Venecia, 1890), págs. 126 y 127, figs. 49, 27 y 57.

TOZZI, M. T., *Alcune sculture medievali della Campania*, «Bolletino d'arte» XXV pág. 277, fig. 6.

⁵ SCHLUNK, H., *Bizantinische Bauplastik aus Spanien*: «Madriider Mitteilungen» núm. 5 (1964), fig. 3.

⁶ SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, ob. cit., pág. 254.

⁷ SCHLUNK, H., *Ibid* pág. 254, y *El arte decorativo*, ob. cit., pág. 22.

⁸ SCHLUNK, H., *Arte visig.*, ob. cit., pág. 254, fig. 264.

⁹ ALMEIDA, F. de, *Arte visigótica em Portugal*: «O arqueologo portugues», núm. 4, 1962, fig. 86, y VIANA, A., *Visigótico de Beja*, «Archivo de Beja», vol. VI, 1944, pág. 269.

¹⁰ Este mármol «Si ni igual al menos muy parecido al de Beja», habría sido extraído de las canteras de Sao Brissos, cerca de Beja al no existir en las proximidades de Badajoz. Cfr. VIANA, A., ob. cit., pág. 291.

¹¹ SCHLUNK, H., *Arte visig.*, ob. cit., pág. 254.

¹² VIANA, A., *Pax Iulia. Arte romano visigótico*, «Archivo Español de Arte», núm. 19, 1946, pág. 108.

en la construcción árabe posterior. Por otra parte, en la primera catalogación que realizó Romero de Castilla a finales del siglo pasado, descripciones no coincidentes con las piezas conocidas, presuponen una pérdida. Además atestigua el mismo Romero de Castilla que unas columnas estriadas, que entonces llegaban hasta catorce, fueron rebajadas y empleados en obras municipales¹³. Hoy sólo conocemos tres (fig. 5).

Partiendo de las consideraciones anteriores, y juzgando a la arqueología como única fuente de conocimiento, tratamos de interpretar algunos aspectos relativos al Badajoz visigodo.

En primer lugar, el hecho de que todos los hallazgos, salvo dos o tres excepciones, se circunscriban a la colina de la Muela o a sus inmediaciones, indica que éste fue precisamente el lugar de asentamiento durante el período visigodo. Ahora bien, nos preguntamos si Badajoz fue sede de una ciudad, de un núcleo de población, o solamente una basílica o centro de una comunidad religiosa, como otros tantos creados en este momento. Y si realmente fue un núcleo de población, qué importancia tuvo.

Ante la variedad que presenta este diverso grupo de piezas en todos sus aspectos, suponemos la existencia de más de un edificio. Es imposible reducir estructuras tan distintas a una sola edificación. Cabría entonces plantearse el carácter funcional de los edificios construidos.

A través de la decoración, se advierte una clara simbología religiosa en un gran número de piezas, que indudablemente pertenecieron a edificios de esta significación, y además a más de uno, por la falta de conexión tanto estilística como tipológica, ya consideradas. Por otra parte, es difícil precisar si otras piezas cuya decoración no comporta ningún significado, pertenecieron a algún tipo de construcción civil¹⁴. Sin embargo, no descartamos la

posibilidad de su existencia. Los textos de dos cronistas árabes sobre el acto fundacional de Badajoz, como fortificación, por Ibn-Marwan, refieren algunos comentarios a la topografía y a la población del momento (año 875), que, aunque muy vagos, nos interesan como apoyo de esta hipótesis.

Ibn al Qutiyya (s. X) describe el momento en que Ibn Marwan, el caudillo rebelde que venía huyendo de Mérida pide al Emir una zona en Badajoz para establecerse estratégicamente. Dice Marwan al Emir: «Mi deseo es que se me deje libre Albashranal (o Basharnal), para restaurarla, fortificarla y poblarla...», prosigue el comentario: «Este Albashranal estaba frente a Badajoz y entre ambos estaba el río: Fuele concedido el construir (restaurar o fortificar) a Badajoz al otro lado del río ...»¹⁵. El Basharnal ha sido identificado con el cerro de Orinaza¹⁶, justo enfrente de la colina de la Muela y con el río por medio como indica el texto. El cronista se está refiriendo a las dos colinas gemelas que flanquean el paso del Guadiana por Badajoz. Y fue el peñón de la colina de la Muela, el que en contra de la voluntad de Marwan se le asignó para construir Badajoz, o quizá para «restaurar o fortificar», como transcribe indiferenciadamente el traductor, algo ya existente. Efectivamente, Ibn Idhari, vuelve a comentar el asentamiento de Marwan en Badajoz, tras su asedio y rendición en Alanje: «... atacáronle con la catapulta hasta que se rindió y pidió por la seguridad de su vida, expuso su cansancio y mal estado hasta que la autorizó el príncipe Muhammad a marcharse a Badajoz para vivir allí. Era un pueblo (qaria) donde vivió en soledad». Luego, comentando los sucesos del año siguiente dice: «Fue ibn Marwan quien construyó el campamento de Badajoz, donde tuvo su residencia y donde estaba la gente de Mérida...»¹⁷. Luego existía ya una villa («qaria»), anterior a la llegada de Marwan, que éste fortificaría, poco después de su llegada, en el recinto de la actual Alcazaba¹⁸. Por lo tanto, pare-

¹³ ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario ...*, ob. cit., pág. 46 y 139.

¹⁴ Nos consta que piezas con decoración geométrica pudieron formar parte de edificios religiosos por referencias a las basílicas del s. VII que aún quedan en pie, y aunque no se conserva ningún testimonio de arquitectura civil visigoda, las fuentes escritas manifiestan su lujo decorativo. Cfr. PAULO DIACONO, *Libro de la vida y milagro de los Padres Emeritenses*, trad. de SÁNCHEZ LORO, D. (Cáceres, 1951), pág. 66, y AMADOR DE LOS RÍOS, *Los monumentos Latino-bizantinos de Mérida*, Madrid, 1877, pág. 10.

¹⁵ Cfr. CODERA, F., *Los Benimerwan en Mérida y Badajoz*, «Estudios críticos de historia árabe española», Madrid, 1917, pág. 37.

¹⁶ MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, M., *Historia del reino moro de Badajoz*, Badajoz, 1904, pág. 69.

¹⁷ Cfr. TERRÓN ALBARRÁN, M., *El solar de los aftasidas*, Badajoz, 1971, pág. 628.

¹⁸ TERRÓN ALBARRÁN, M., *Ibid.*, pág. 629.

ce ser que Badajoz, ya antes de la ocupación árabe, existía como un núcleo poblado que suponemos de continuación visigoda. Posiblemente, porque estas noticias fueron distantes en el tiempo del momento de los sucesos, los cronistas no hicieron más comentario sobre esta pequeña villa.

Basándonos de nuevo en la arqueología, se puede puntualizar algo más. Según el estudio estilístico, es evidente que las piezas del primer grupo (s. VI) presentaban estrecha relación con las de Mérida, mientras que las últimas (s. VII) eran identificables con las de Beja, en este momento en que Mérida seguía creando tipos diferentes a los de ambos centros. Por lo tanto, esta pequeña villa, estuvo más vinculada en principio a Mérida, al menos en el campo de las relaciones artísticas, de la que se desligó en el s. VII en favor de Beja.

Cronológicamente, las creaciones más tempranas pertenecen al s. VI y las más tardías al s. VII, y como muy tarde a principios del s. VIII. En este período del s. VI al VIII, poniendo fechas límites, se observa una continua evolución de formas que

respondió a momentos de creación sucesivas, en que, sin que nos sea posible precisar con exactitud, advertimos una línea de vida continuada.

En resumen, sintetizando las deducciones expuestas, se puede decir que Badajoz visigoda debió ser una aldea de valor secundario, asentada en la Colina de la Muela y con una jerarquía de orden eclesiástico. En el plano de sus actividades, primero estuvo relacionada con Mérida y luego con Beja. Finalmente, su vida queda documentada con una continuidad, desde mediados del s. VI hasta principios del s. VIII.

Estas conclusiones, limitadas y de carácter hipotético, son muy relativas como consecuencia de la naturaleza escasamente informativa de este material que ni siquiera ha aparecido «in situ», y que por otra parte, como hemos advertido, es muy posible que constituya sólo una parte. Aportamos estas primeras consideraciones en espera de una mayor adquisición documental el día que se lleve a cabo el interesante proyecto de excavaciones en La Alcazaba.

Influencias de grabados germánicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán

JUAN MIGUEL SERRERA CONTRERAS

Resulta innecesario a la altura en que encuentran los estudios sobre Zurbarán tratar de explicar o de justificar el empleo de grabados por parte del maestro. Los estudios, entre otros, de Angulo, Guinard, César Pemán, Martín Soria y Pita Andrade han ido mostrando cómo Zurbarán, al igual que casi todos los pintores de su época, utilizó grabados y estampas como base para sus composiciones. Por ello, el presente trabajo se limita únicamente a señalar el origen gráfico de los Evangelios del Museo de Bellas Artes de Cádiz, al tiempo que se hacen algunas consideraciones sobre las interrelaciones entre escultura y pintura que plantea la utilización simultánea por pintores y escultores de unas mismas fuentes gráficas de inspiración, y sobre las diferencias y similitudes compositivas de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y del XVII que derivan del empleo en esas dos épocas de unos mismos grabados.

Las pinturas del retablo mayor de la Cartuja de Nuestra Señora Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera se pintaron entre 1637 y 1639. Actualmente se encuentran repartidas entre los museos de Grenoble, Nueva York y Cádiz. En este último están los Evangelistas que se comentan, procedentes del citado retablo¹. César Pemán reconstruyó el conjunto teniendo en cuenta descripciones

literarias, las medidas de las pinturas y esculturas conservadas, su iconografía y los datos suministrados por las huellas dejadas por el propio retablo en el enlucido de los muros de la iglesia². Según esta reconstrucción, los Evangelistas, siguiendo unas complejas pero exactas reglas iconográficas, estaban colocados sobre los cuatro grandes lienzos laterales del retablo y no en el banco, como hasta entonces se había creído. Este carácter complementario, sus cualidades pictóricas y el hecho de que por aquellos años el taller de Zurbarán tuviera que realizar simultáneamente las pinturas de ese retablo y las de la sacristía de Guadalupe, justifican plenamente las dudas que siempre se han tenido sobre su ejecución por el pintor de Fuente de Cantos.

Martín Soria los considera obra de discípulos realizada sobre dibujos del maestro, criterio que comparten Guinard y César Pemán³. Sin embargo, este carácter de obra de taller no invalida en ningún momento el considerarlos como suyos. Los maestros contrataban, firmaban y ejecutaban las obras, pero en esta última tarea el taller jugaba un papel fundamental. Esta masiva actuación confirió a la pintura sevillana del siglo XVI un carácter casi medieval, sentido que en gran parte pasó a la del XVII. Por eso, aunque los Evangelistas del Museo

¹ San Juan, L. 0,65 x 0,63 m.; San Mateo, L. 0,65 x 0,63 m.; San Marcos, L. 0,55 x 0,53; San Lucas, L. 0,55 x 0,53 m. Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes, núms. 77-80.

² PEMÁN, César, *La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera*, «Archivo Español de Arte», 1950, págs. 203-227, láms. I y II.

³ SORIA, Martín, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, pág. 165.

de Cádiz no los pintara Zurbarán, sino su taller, sí entran de pleno dentro de su obra. Y ello, no sólo porque poseen ese carácter propio de las obras del maestro que Gallego define como «zurbaranesco»⁴, sino especialmente porque formaron parte de un retablo que contrató y firmó Zurbarán, quien eligió como base de su composición los Evangelistas grabados en 1539 por Aldegrever⁵.

La dependencia de estos grabados es total en las figuras de San Mateo y de San Juan, y algo menor en la de San Lucas, cuyo modelo repite en la de San Marcos. Subordinación que alcanza incluso hasta la forma en que se presentan al espectador los Evangelistas, vueltos tres cuartos hacia la derecha San Mateo y San Marcos y en igual giro hacia la izquierda San Juan y San Lucas, posiciones en que aparecen esos mismos personajes en los grabados. En San Mateo (figs. 1 y 2) la copia es completa y alcanza no sólo a las imágenes de los Evangelistas y del ángel, sino también a los detalles accesorios, como la filacteria que este último sostiene en sus manos. Igual fidelidad presenta San Juan (figs. 3 y 4), en cuyo caso Zurbarán sólo suprimió la pequeña imagen de la Virgen que aparece en el ángulo superior derecho del grabado, omisión debida a la inserción del lienzo en el programa iconográfico general del retablo. Frente a la exacta reproducción de los grabados de los dos lienzos anteriores, en el de San Lucas únicamente sigue la composición general de la figura, que mantiene el encuadre y colocación de piernas del modelo de Aldegrever. Esta misma ordenación la repite, aunque invertida, en San Marcos, en el que se aleja aún más del precedente grabado.

Más interesantes aún que estas claras y evidentes dependencias compositivas resultan las similitudes de tipos y expresiones de rostros y de plegados y distribuciones de paños. En San Mateo el pintor repite exactamente el rostro y expresión facial del Evangelista del grabador. La misma semejanza presenta el ángel que acompaña al Evangelista en el grabado de Aldegrever y en el lienzo de Zurbarán; semblante éste que, como señaló César

Pemán⁶, el pintor vuelve a reproducir en el San Juan Evangelista del mismo retablo. Esta identidad tiene su origen en Aldegrever, quien a su vez repite en esas dos figuras el mismo tipo y expresión de rostro. Esta semejanza fisonómica entre los modelos del grabador y del pintor alcanza incluso hasta la representación de San Marcos, la figura más alejada de los modelos grabados.

Especialmente significativas son las coincidencias que presentan los paños de las figuras de Zurbarán y Aldegrever, similitud que se evidencia claramente en San Mateo, la figura que con más fidelidad reproduce el grabado. En los dos casos la distribución y el plegado de los tejidos son similares; con un dibujo más incisivo y menudo en el grabado y con un juego de luces más contrastante en la pintura, pero siguiendo un mismo ritmo y ordenación. Con ello se puede observar cómo hasta en uno de los caracteres más genuinamente zurbaranesco de toda su obra, el tratamiento de los paños, el maestro y su taller siguen fielmente esquemas ajenos, aunque eso sí, logrando a siempre a partir de ellos resultados distintos, «zurbaranescos».

Esta semejanza de los paños de Aldegrever y Zurbarán se relaciona íntimamente con los valores escultóricos de las figuras del maestro extremeño, carácter evidente en el San Juan Evangelista del retablo de la Cartuja de Jerez. Una de las causas que siempre se ha aducido para ello ha sido la influencia que la escultura policromada sevillana —en especial la de Martínez Montañés y Juan de Mesa— ejerció sobre su obra. Su clara tipología de «santos imitación de talla», como los define Gallego⁷, tienen evidentemente su origen en estos precedentes escultóricos. No obstante no hay que olvidar los valores pictóricos de gran parte de la imaginería sevillana de aquella época. En su frontalidad, el San Juan Evangelista de Martínez Montañés del monasterio sevillano de Santa Paula es una simple trasposición al espacio de los valores pictóricos del lienzo de Zurbarán. Estas interrelaciones típicamente manieristas que perduran en el arte barroco tienen su origen en el empleo simultáneo por pintores y escultores de unas mismas fuentes gráficas

⁴ GALLEGO, Julián, *Zurbarán, 1598-1664. Biografía y Análisis crítico*, Barcelona, 1976, pág. 58.

⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Amsterdam (1954 ss.), vol. I, núms. 57-60.

⁶ PEMÁN, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas)*, Madrid, 1964, pág. 139.

⁷ GALLEGO, Julián, *Zurbarán*, op. cit., pág. 45.

de inspiración: en el caso de Zurbarán y Martínez Montañés los grabados de Aldegrever. Ellos son los que hacen que el San Juan Evangelista del Maestro de Fuente de Cantos recuerde en su volumetría el del escultor de Alcalá la Real, cuya frontalidad a su vez remite al que Zurbarán pintó para el retablo de la Cartuja de Jerez.

No resulta extraño la elección por Zurbarán de los grabados de Aldegrever. Durante todo el siglo XVI y XVII el arte sevillano, al igual que todo el occidental, siguió unas claras tipologías en las figuras de los Evangelistas. Uno de estos prototipos es el que deriva de los dibujos de Giulio Romano, sucesivamente grabados con algunas modificaciones por Agostino Veneziano (fig. 5) y Aldegrever⁸. El empleo sistemático de estos mismos modelos es lo que motiva que tanto los Evangelistas de Esturmio del retablo de ese nombre de la catedral sevillana (fig. 6), los de Luis de Vargas del altar del Nacimiento del mismo recinto, los de bajorrelieve de Jean Goujón del Louvre, los pequeños cobres de finales del XVI con San Marcos (fig. 7) y San Lucas de una colección particular canaria, el San Juan Evangelista de Juan de Salcedo de la parroquia del Viso del Alcor (fig. 8), el San Juan Evangelista de Martínez Montañés del monasterio de Santa Paula, los de Zurbarán que se comentan y hasta los de Baltasar de Echeve Ibía en México presenten la misma estructura compositiva⁹. Esquema

éste, que dentro de sus diferencias de encuadres, espacios, puntos de vista, colores y tratamiento de las figuras, mantiene a través del tiempo y del espacio un mismo criterio compositivo.

Con ello se aprecia como las diferencias que a veces existen entre la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y la del XVII, y en general la de esas dos épocas, se deben no tanto al empleo de distintas fuentes grabadas, sino más bien a una diferente utilización de las mismas. En su localización y estudio comparativo se puede detectar cómo partiendo de unas mismas fuentes grabadas, la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI, provincia artística de segundo orden respecto a la italo-flamenca, se transforma en la centuria siguiente en un centro creador o irradiador de arte.

Estas grandes diferencias y similitudes existentes entre la pintura sevillana de esas dos épocas que obedecen al empleo de unos mismos grabados, se hacen evidentes en el estudio comparativo de los Evangelistas de Esturmio y Zurbarán, ya que en los dos casos las figuras se inspiran en los que dibujó

⁸ Los Evangelistas de Agostino Veneziano están basados en los dibujos de Giulio Romano, cf. Bartsch, Adam, *Le peintre graveur*, Viena, 1920, vol. XIV, núms. 92-95, págs. 45-46.

⁹ Los Evangelistas de Esturmio pueden representar perfectamente dentro de la pintura sevillana esa tipología común a todo el arte occidental, ya que están inspirados tanto en los grabados de Agostino Veneziano como en los de Aldegrever (figs. 5 y 6). PASSAVANT, J. D., *El arte cristiano en España*, Sevilla, 1887, pág. 252, fue el primero que estableció sus relaciones con los grabados de Agostino Veneziano; sus dependencias con los de Aldegrever las determinó por primera vez Justi, Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlobens*, Berlín, 1908, vol. II, pág. 338. Sobre ellos véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», vol. XII, Madrid, 1954, pág. 213, fig. 220. El mismo carácter ecléctico presentan los Evangelistas de Luis de Vargas del altar del Nacimiento de la catedral sevillana, cf. Angulo Íñiguez, op. cit., pág. 215. Los Evangelistas de Baltasar de Echeve Ibía más que reproducir algunas de estas dos versiones, lo que hacen es mantener una tipología claramente manierista, inspirada lógicamente en grabados del XVI. De todas las maneras hay que resaltar las analogías compositivas que presentan San Mateo y el modelo de Aldegrever, cf. TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, 1965, págs. 84-97, figs. 140-141.

Frente a este criterio ecléctico, en otras ocasiones los artistas se han limitado a reproducir algunas de las dos versiones grabadas. Así totalmente copiados de los grabados de Agostino Veneziano están dos pequeños cobres con San Marcos (fig. 7) y San Lucas —0,20 x 0,15 m.— de una colección particular de Tenerife. En ellos están ausentes esas modificaciones compositivas que Zurbarán introduce en sus Evangelistas, y que hacen que, aunque simple copia de los grabados, presenten caracteres totalmente distintos de los modelos que copian. Por el contrario, aunque inspirados en los Evangelistas de Agostino Veneziano, los de Jean Goujon presentan caracteres propios, que les convierten en auténticas obras de arte, cf. B (eaulieu), M(ichele), *Jean Goujon*, en *L'Ecole de Fontainebleau*, París, 1972, págs. 387-389, núms. 521-524, fig. 521.

Los grabados de Aldegrever han servido asimismo numerosas veces de fuente de inspiración a los artistas, tanto pintores como escultores. Así Juan de Salcedo en el San Juan Evangelista que en 1557 pinta en un retablo de la parroquia del Viso del Alcor, tabla, 0,51 x 0,56 m. (fig. 8) reproduce esta misma figura del grabador alemán, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, pág. 214. En este mismo grabado creemos que se inspira Martínez Montañés para componer su San Juan Evangelista del Monasterio sevillano de Santa Paula, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz. (1568-1649)*, Sevilla, 1976, págs. 93-94, lám. 15. Sobre la utilización de los grabados de Aldegrever en la decoración pictórica de la cerámica, cf. SIMOES, JOAO DOS SANTOS, *Sobre a «Porcelana dos Médicis» do Museu*, «Boletín do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. III, núm. 4, Lisboa, 1958, págs. 25-26, lám. 1.

Giulio Romano, si bien Esturmio sigue más de cerca los grabados por Agostino Veneziano y Zurbarán reproduce fielmente los de Aldegrever¹⁰. Ahora bien, aunque en ambos casos los cuadros repiten un mismo tipo de esquema compositivo, los resultados que se obtienen remiten a dos mundos pictóricos totalmente opuestos: al manierista del pintor holandés y al barroco del maestro extremeño.

Prescindiendo del color, elemento ausente en los grabados, dos grandes diferencias compositivas separan las pinturas de Zurbarán de las de Esturmio: su tratamiento espacial y el punto de vista. En el primero de estos aspectos, tanto en los grabados de Agostino Veneziano como en los de Aldegrever, los Evangelistas aparecen entre nubes en espacios totalmente irreales. Esturmio mantiene este mismo tratamiento en los Evangelistas de la zona superior del retablo. En los del segundo cuerpo introduce unas referencias paisajísticas ausentes en los grabados. En estas zonas, que unos troncos de árboles sobre los que las figuras parecen descansar enlazan con las superiores, el pintor sitúa unos espacios aparentemente reales. Sin embargo, la presencia en ellos de unas aves emblemáticas y de unos paisajes y ruinas totalmente inspirados en grabados remiten de nuevo a espacios, si no irreales como los de los grabados, si ideales o pictóricos.

Frente a este tratamiento típicamente manierista, los troncos de árboles que en los cuadros de Esturmio enlazan espacios irreales y pictóricos sirven a Zurbarán para concretizar lo terrenal de sus figuras. En efecto, los Evangelistas del Museo de Cádiz aparecen apoyados sobre unos troncos que dejan ver unos paisajes al fondo; espacios igualmente ideales o pictóricos, pero en los que las figuras se insertan sin ese carácter puramente irreal de los grabados y de las tablas de Esturmio. Zurbarán vuelve con ello al sistema espacial unitario de los grabados y abandona el juego contrastante de los de Esturmio. Sigue un camino similar al que empleó el joven Velázquez en su San Juan de la Galería Nacional de Londres, figura que igualmente

aparece recostada sobre un tronco de árbol que a su vez configura un paisaje. Pero el proceso de imitación de lo humano, el presentar a los Evangelistas bajo un aspecto nuevamente humano, se evidencia con más rigor en Velázquez. Diferencia que se debe en gran parte a la absoluta dependencia de Zurbarán de los grabados, relación que en Velázquez, como siempre, sirve únicamente como punto de partida. En su caso se inspira igualmente en este mismo tipo de grabados, e incluso en algunos anteriores, como el de Schongauer, pero logrando una reinterpretación genial, que convierte la figura ideal de los grabados en el «mozo arrogante y sin espiritualidad» que describe Gallego¹¹.

El otro factor compositivo que diferencia los Evangelistas de Esturmio y de Zurbarán es el punto de vista. Siguiendo unas reglas compositivas barrocas Zurbarán se acerca en estos lienzos a los personajes, a los que contempla bajo un punto de vista próximo. Intensifica aún más que en los grabados la proximidad ideal del espectador a las figuras, lo que hace que desaparezcan del encuadre la parte inferior de las imágenes. Emplea un criterio totalmente opuesto al de Esturmio en sus Evangelistas, figuras distantes y ajenas al mundo de los fieles, quienes solamente a través de las nubes consiguen desvelarlos.

Estas diferencias compositivas de espacios y de punto de vista dan lugar a que, aunque simple reproducción a color de los grabados, los Evangelistas de Zurbarán se inserten en un mundo barroco totalmente opuesto al manierista de los de Esturmio y Aldegrever. Modificaciones que, unidas a su peculiar manera de entender la luz y el color, hacen que, aunque simple copia de los grabados de Aldegrever, los Evangelistas de la Cartuja de Jerez de la Frontera presenten ese carácter «zurbaranesco» de las obras del maestro de Fuente de Cantos.

¹⁰ Una muestra del eclecticismo compositivo de Esturmio es la figura del Evangelista San Lucas. Su composición general reproduce la de San Juan de Aldegrever; sin embargo, el rostro está inspirado en el San Mateo de Agostino Veneziano, totalmente opuesto al juvenil del primero.

¹¹ GALLEGO, Julián, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974, pág. 160.

Grabados y viñetas satíricas en Galicia (1919-1939): Castelao y Maside

M.^a LUISA SOBRINO MANZANARES

Pretende este trabajo hacer un análisis de la obra gráfica —viñetas, aguadas, grabados, etc.— con pie escrito, e intención político-social que en periódicos o recogida en Álbumes, publicaron estos dos artistas, sin duda las figuras más representativas del arte gallego de entreguerras.

He elegido estos años porque a ellos pertenecen la mayoría de sus obras satíricas. La exposición itinerante de dibujos de Castelao, reunidos posteriormente en 1931, en el Álbum «Nos»¹, marcaría el inicio de un período de intensa actividad que después de 1939, raras veces volverán a repetir.

La obra gráfica de Alfonso R. Castelao (nacido en 1886), más conocida por la abundante bibliografía sobre las distintas facetas de su personalidad como político o escritor, así como por las numerosas reimpresiones que de ella se están haciendo, constituye un aspecto fundamental dentro de su labor artística. La de Carlos Maside (nacido en 1897) todavía casi desconocida, es sólo una técnica más de su polifacética obra².

Ambas tuvieron una enorme significación no sólo en cuanto a un orden de contenido, también en el campo de las formas. Aportaron nuevos modos de expresión al humorismo plástico o caricatura, considerada entonces como un género menor, dándole una verdadera dimensión artística, algo similar a lo que por los mismos años ocurría en Alemania.

EL HUMOR COMO CRÍTICA SOCIAL

Tanto Castelao como Maside coinciden en sus dibujos en el planteamiento real de la situación gallega de la época, utilizando una postura crítica disfrazada con el arma del humor.

La novedad de este planteamiento estriba en que por primera vez rompen con la visión folklórica y naturalista con la que los pintores de principios del siglo XX representaban las escenas populares en la pintura gallega. Bajo su enfoque satírico ponen de relieve la miseria, la incultura, la opresión que el campesino gallego en su fatalismo, aceptaba como taras naturales, denunciándolas como fruto de una situación a la que puede ponerse remedio.

Su temática, referida casi siempre a los foros —los trabucos como los llama Castelao—, la emigración, los abusos del caciquismo, etc., eran una forma activa de incidir en la situación y de concienciar al pueblo. Sus protagonistas: los campesinos, hombres, mujeres y niños rurales con los que los dos dibujantes gallegos se identifican, y a quienes tratan siempre desde una óptica de ternura que se contrapone al tratamiento de señoritos, caciques burócratas y políticos, ridiculizados, hablando el castellano frente a la lengua gallega que utilizan los paisanos en sus leyendas.

Toda esta iconografía popular estará, coincidentemente, tomada por ambos en los mismos lugares, el paisaje urbano de Santiago de Compostela, donde los jueves de Feria o los domingos, tenían punto de reunión la gente de las aldeas vecinas. Campesinos, traficantes de ganado, pordioseros,

¹ CASTELAO, *Nos*, Madrid, 1931.

² Maside alcanzaría más renombre como dibujante, grabador o por su pintura al óleo que como dibujante de viñetas.

ciegos, etc. sirvieron como modelo en la creación de unos tipos, de unas vestimentas y de unos ademanes familiares que veremos repetirse en sus viñetas.

Pero no nos haga pensar esto que su representación es algo así como un repertorio de personajes lastimosos que despiertan nuestra conmiseración, o que su defensa posee la obviedad descriptiva de un panfleto social. En la obra de ambos resalta como fundamental condición su carácter sintético. Su dibujo lineal de un solo trazo fino y cerrado sin huella de claroscuro —en muchos casos—, sin apenas decorado, definen una situación concebida con la mayor economía de medios. «Una comedia o un drama nun dibuxo leese de una sola ollada, e con iso aforrase atención» —dice Castelao³.

Este sintetismo debido en gran parte a unas necesidades gráficas, responde al deseo de despojarse de todo lo innecesario y retórico, y de esta forma hacer solamente de la imagen una solicitud visual, ya que la comunicación se realizaba en el pie escrito.

En segundo lugar creo que hay que señalar como carácter común en la obra de ambos la tipificación, su capacidad para crear personajes y actitudes, estableciendo sus características más notables con muy pocos rasgos, sólo aquéllos más precisos y definitorios.

Resalta igualmente la expresividad del gesto, el efecto de un rostro o la forma de unas manos que se convierten en signos cargados de intención psicológica, en expresión de actitudes anímicas.

A estas tres características que son comunes a ambos y que podrían señalarse como condición de todo buen caricaturista —cuyo mejor ejemplo podría ser Daumier—, habría que añadir un carácter lineal en el dibujo de Castelao y Maside, procedente de la influencia del modernismo europeo, desde el Jugendstil alemán a la caricatura francesa de principios de siglo. Ello es, por otro lado, una influencia general en los caricaturistas españoles de la época como Bagaria, humorista catalán con el que los artistas gallegos tienen puntos de contacto.

Ahora bien, se puede observar en la obra de Castelao y Maside una naturaleza común que las

define y caracteriza. Su enraizamiento con lo popular gallego. Esto viene dado, más que por unas formas artísticas, indudablemente bastante refinadas, por su mismo sentido humorístico, porque la visión de la vida que ellos presentaban, nace de idéntico modo de razonar con ironía torva del campesino gallego.

Los problemas sociales que vive la Galicia de entonces son testimoniados y denunciados en sus viñetas bajo ese mismo humor socarrón y con retanca del labriego, que es —según Castelao— la defensa de los desengañados. De esta manera llegaban mejor a un público mayoritario, eran más comprensibles para el estamento al que iban dirigidas, y su crítica más efectiva.

Hay que señalar, sin embargo, diferencias de matices entre el humor de Castelao y el de Maside. Mientras que en el primero la actitud irónica iría invariablemente unida a una actitud sentimental, agudizada desgarradoramente en los «Álbumes de Guerra», en Maside la ironía se volverá más punzante, menos sentimental, convirtiéndose a veces en una sátira cruel.

Una vez contemplada la obra gráfica de ambos pintores de un modo general, podrían señalarse distintos períodos e influencias en su evolución, la cual responde, más que a una dialéctica de estilo, a una respuesta eficaz ante una situación de crisis.

Se puede considerar a Castelao como el introductor de la caricatura en Galicia, iniciándose esporádicamente en este género en una Exposición de 1908 y colaborando en 1909 en la revista viguesa «Vida Gallega». El humor intrascendente de estos primeros momentos, del que renegara años después es pronto sustituido por un tipo de viñeta comprometida con los problemas sociales de Galicia que aparecen ya en su periódico rianxeiro «El Barbero Municipal», y sobre todo en viñetas sueltas reconocidas, después, en el Álbum «Nos».

Estos dibujos a tinta responden a un modo de hacer que va a ser peculiar en sus ilustraciones: Predominio de la línea fina y continua de la plumilla sobre blanco como único soporte del dibujo, aunque en algunas la sustituya por el trazo corto e inclinado, dando un ligero sombreado en las partes más expresivas, o incluso, en las menos, dejando la figura blanca violentamente recortada sobre el fondo negro o a la viceversa.

A los tres tipos de dibujo responde el más del millar que con el título genérico de COUSAS y

³ CASTELAO, *Humorismo, dibujo humorístico. Caricatura. Conferencia. Marzo 1920*, La Coruña, 1961.

COUSAS DA VIDA publica en los periódicos: «El Sol» (1918-1922), «Noroeste» (1918), «Galicia» (1925) «Faro de Vigo» (1925-26 y 1930-1932), así como los dibujos que solían publicarse los domingos en estos últimos periódicos, seguidos de una copla de ciego, algunas redactadas por él, cuando no era popular, a las que titula OS CEGOS.

Estas viñetas, cuyas leyendas encierran toda una filosofía popular, puede que hayan surgido influenciados por las caricaturas de un dibujante gallego emigrado a la Argentina y al que es probable que Castelao conozca en su adolescencia, o después, a través de revistas que le llegaban de Buenos Aires. Lo que sí es evidente es que se relacionan con las viñetas que por aquella época publicaban los mejores caricaturistas europeos en la revista francesa «L'Assiette au Beurre» y la alemana «Simplicissimus».

Luis Seoane⁴ señala incluso la influencia que ejercieron estas revistas en su época formativa. Castelao poseía álbumes recogiendo números de principios de siglo de «L'Assiette au beurre», uno de los cuales regalaría en 1932 a Maside.

Revisando los ejemplares de esta revista francesa, podrían señalarse algunos puntos de contacto con los caricaturistas de entonces. Por ejemplo con el greco-francés Galanais, o con el sueco Stenlein cuya actitud de defensa de los obreros parisinos, coincide con la de los campesinos gallegos de Castelao. Se señala también, en los pies de los dibujos, la influencia de Forain, un caricaturista conservador que encabezaba entonces la sátira política francesa.

Sin embargo, el carácter sintético del dibujo de Castelao tuvo, probablemente, más que ver con el de los dibujantes del grupo «Simplicissimus» de Munich, tan deudores como los franceses de los japoneses, entre los que se destacaron Th. Heine, Karl Arnold, el sueco Blix, Grossman, y sobre todo el noruego Gulbrandsen que ejerció una gran influencia en la caricatura de los primeros años de siglo, y con cuyo sintético dibujo, el de Castelao tiene puntos de contacto. Me refiero a la generación de dibujantes, provenientes muchos del Jugendstil, anteriores al Segundo Expresionismo de Otto Dix y George Grosz. Precisamente, la visión

agriamente irónica de este último, opuesta a la de Castelao, desagradaría al dibujante gallego, del que dice: «ten a mentalidade ruin de ilustrador espontáneo de café cantante»⁵.

Lo que no sabemos, es si llegaría a conocer a este grupo de dibujantes antes de su estancia en Munich en 1921. Es entonces cuando habla de ellos, en sus artículos de la sección «O meu diario» de la Revista «nos»⁶ en la que recoge los recuerdos de su viaje por Francia y Alemania. Lo que no es tan seguro es que en Alemania, conozca la obra de Kathe Kōlwitz, de la que no hace ninguna mención en estos artículos —aunque según Seoane— gustaba citarla⁷.

Sin ningún tipo de ironía, los dibujos y grabados de esta artista alemana denunciando las clases oprimidas de su país, son los, quizá, estén más cerca de los de Castelao. No hay más que comparar algunos de los aguafuertes de la serie «La Guerra de los Campesinos» de aquélla (realizados entre 1901 y 1908) y algunos dibujos a plumilla del Álbum Nos, para ver como ambos coinciden en la misma actitud sentimental ante lo que pintan e incluso, como su dibujo posee igual fuerza, y sobre todo, como tratan un tema poco frecuente en la caricatura, el del campesino, en una época en la que casi siempre era el proletariado urbano el principal protagonista de este género.

Creo que en esta relación se podría hablar mejor de coincidencias que de influencias.

LAS VIÑETAS DE CARLOS MASIDE

Más joven que Castelao, Carlos Maside comienza precisamente su labor artística como dibujante de viñetas, cuando es contratado por el periódico «Faro de Vigo» en 1925.

Tras un vago aprendizaje anterior como diseñador de publicidad y más tarde como caricaturista de personajes, se inicia en la viñeta social. Con ella

⁵ CASTELAO, *Do meu diario*, en «Nos», Orense, julio, 1923, 4.

⁶ Art. cit.

⁷ Seoane lo cita en La Enciclopedia Gallega núm. 77 dedicado a Castelao, 199, también en «George Grosz» (La Coruña, 1975) pero no en trabajos anteriores como «Castelao artista» (Buenos Aires, 1969).

⁴ SEOANE, *Castelao artista*, en «Castelao» Enciclopedia Gallega, núm. 77, Santiago, 1974.

sostendría un digno mano a mano con Castelao en los periódicos vigueses «Faro de Vigo» y «Pueblo Gallego» cuando en 1926 vuelve éste al «Faro» y Maside pasa a colaborar con el «Pueblo Gallego».

La formación de Maside como dibujante satírico creo que puede entroncarse claramente con Castelao, no sólo por la influencia de su obra artística, sino a través de sus escritos, conferencias e incluso de su trato personal. Es lógico que las concepciones artísticas de Castelao, su conocimiento de la vanguardia europea, su búsqueda de un arte enraizado con la tradición y con el arte popular, encontraran pronto eco en el joven Maside.

Observamos en estas viñetas de 1926, parecida tendencia a la sintetización, un dibujado lineal similar —quizá algo más rígido y anguloso—, el mismo tipo de humor en sus leyendas aunque sin la garra y la transcendencia de las de Castelao.

Su labor se interrumpe a finales de 1926 y no se renovará hasta el 30 tras una estancia en París de un año, becado por la Diputación de Pontevedra. Es contratado entonces por la revista madrileña «La Nueva España», colaborando con una serie de grabados sobre cartulina enyesada, cuya técnica había aprendido en París.

Si comparamos aquellas primeras viñetas de 1926 y éstas del 30 vemos, que de la línea fluida con la que antes construía la imagen, pasa a la mancha plana, destacando sus perfiles rígidos y angulares, por el violento contraste del blanco y del negro. Su técnica que las emparenta a la de los grabados populares, busca la ejecución ruda, el dejar la huella de su proceso manual tratando de hacernos sentir su sensación matérica. De esta forma sus signos adquieren una existencia real, se ofrecen como «cosas» cargadas de fuerza propia y no sólo como medio para representar «cosas».

Se observa en ellas una mayor sintetización. Sólo queda lo necesario para actuar como estímulo y suscitar en el espectador un juicio, incitándole a que toma una postura. Su gran fuerza expresiva basta para transmitirnos un significado que Maside subraya por una corta leyenda, o mejor, un título empleado, en muchos casos, en sarcástica contraposición.

Basten títulos como «La elocuencia», «Ha pasado el orden», «La carga», «Veinte mil muertos en busca de autor», etc., la distorsión del espacio, la violencia del contraste entre el blanco y el negro, la rigidez formal, o el tratamiento de unos rostros

despersonificados en una masa anónima de vaciadas cuencas, son la denuncia implacable de la violencia y del abuso de poder de una dictadura que moribunda daba sus últimos coletazos.

La crítica velada por un humor amable y a menudo ingenuo del año 26, se convierte aquí en punzante ironía, bien lejos de toda actitud sentimental. Maside se aparta de la influencia de Castelao y su enfoque está ahora más cercano al de los grabadores expresionistas alemanes. Ahora bien, creo que cabe distinguir entre el tratamiento formal y la intención satírica. Su concepción estilística se acerca, por su técnica, a aquélla de los grabadores en madera (Beckmann, Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, etc.) que también recurren a las formas del grabado popular, e incluso, de manera clara, a la obra del grabador flamenco, algo más joven que ellos, Frans Masereel, al que Maside descubriría en París y por el que se sintió interesado.

La intención satírica está, sin embargo, más cercana a la sátira cruel de Grosz, quizá porque Maside pasa de pintar un pueblo sacrificado a los sacrificantes del pueblo y su actitud hacia ellos no es precisamente caritativa.

Maside acabaría mitigando la agresividad de su crítica para volver, en su nueva colaboración para «El Pueblo Gallego» en 1934 y de nuevo a un humor más cercano a la socarronería popular. El cambio de contexto político, de una publicación de ámbito nacional a una de ámbito local y de una técnica de grabado al antiguo dibujo de plumilla, condicionarían de nuevo la creación de sus imágenes. Éstas, realizadas hasta 1936, se acercan a aquellas realizadas diez años antes, quizá ahora más influenciadas por otras técnicas que Maside realizaba entonces: estilizados dibujos a plumilla que denominaba «Estampas» o incluso, de nuevo, por la caricatura francesa de principios de siglo.

DE NUEVO CASTELAO

Quiero terminar este trabajo citando los Álbumes de Guerra de Castelao que ponen fin a un importante período de arte gallego.

El comienzo de la guerra sorprende a Castelao en Madrid, contrariamente a Maside que queda en zona nacional. Desde Madrid viaja a Barcelona y Valencia; en esta última ciudad pública, en 1937, los Álbumes de Estampas «Galicia Mártir»⁸ y

«Atila en Galicia»⁹, y en 1938 en Nueva York, a donde acude enviado por el Ministerio de Propaganda de la República, «Milicianos»¹⁰.

Como en el caso de Maside su estilo cambia ante la crisis política. Cambia también la técnica utilizando ahora la aguada. Abandona la línea definidora de entonces, para volcarse en el dramático claroscuro de la mancha. La sintetización formal es ahora menor, las figuras quedan fuertemente modeladas, rostros y actitudes se subrayan en ellas, buscando el efecto patético de un gesto o la feroz crueldad de un rostro.

Estas representaciones van igualmente acompañadas de una pequeña leyenda cuya ironía cortante y desgarrada las hace comparables, así como el valor expresivo del claroscuro, a aquéllas de «Los Desastres de la Guerra» de Goya.

Su estilo, en líneas generales, peca de descriptivo, incluso algunas de sus estampas de excesiva obviedad, pero hay que pensar que a Castelao le preocupaba más que los problemas técnicos del arte, el buscar los medios más eficaces para divulgar lo que suponía urgente. Y es por ello que su discurso se apoye en unos elementos sentimentales y literarios que conmovieran al mayor número posible de público.

Quizá deban a esto su popularidad durante la resistencia europea, sobre todo en Francia, donde se reprodujeron multitud de veces.

Después, apenas volveremos a ver aparecer este tipo de viñetas en la obra de los dos artistas gallegos. Maside al terminar la guerra se dedicará a otras técnicas: óleo, algo de grabado e incluso dibujo. Castelao desde su exilio en la Argentina recordará en toda su labor artística a las gentes de su tierra natal, pero raras veces les volverá a poner al pie, el humor socarrón de una leyenda.

BIBLIOGRAFÍA

Para realizar este trabajo he consultado todos los periódicos que me fueron posibles, donde se publicaron estos dibujos.

También las posteriores reimpresiones que de ellos se han hecho:

«*Almanaque del Faro de Vigo*» *Cousas da vida por Castelao*, Vigo, 1945.

CASTELADO, *Nos*, con prólogo de Xesus ALONSO MONTERO, Madrid, 1974.

CASTELAO, *Galicia Mártir*, Buenos Aires, 1973.

CASTELAO, *Atila en Galicia*, Buenos Aires, 1973.

CASTELAO, *Milicianos*, Buenos Aires, 1973.

175 *Dibuxos de Castelao*, Caixa de Aforros de Santiago de Compostela, Santiago, 1975.

DURÁN, J. A., *Castelao en el Sol*, Madrid, 1976.

En cuanto a bibliografía concreta:

CASTELAO, *Humorismo, dibujo humorístico. Caricatura. Conferencia Marzo 1920*. La Coruña, 1961.

CASTELADO, *O galeguismo no arte*, en «Discursos pronunciados o día de Gaiza, no mitin celebrado no Teatro Garcia Barbón de Vigo». Edt. por el Grupo autonomista gallego, Vol. I, 1930.

DURÁN, J. A., *Historia de caciques bandos e ideologías en la Galicia no urbana*, Madrid, 1973.

El primer Castelao, Madrid, 1973.

SEOANE, Luis, *Castelao artista*, Buenos Aires, 1969.

SEOANE, Luis, *Castelao artista*, núm. 77 de la «Enciclopedia Gallega» Santiago, 1974.

DÍAZ PARDO, Isaac, *Castelao artista*, en «Castelao». Colección Suplementos de Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

SEOANE, Luis: *Maside y su obra satírica*, en «Galicia Emigrante», Buenos Aires, abril-mayo, 1958.

SEOANE, Luis: *Maside grabador*. En «Galicia emigrante», Buenos Aires, 1958.

RODRÍGUEZ LOSADA, *Maside dibujante*. Trabajo de Licenciatura, Universidad de Santiago, inédito.

SOBRINO MANZANARES, *Cuatro pintores gallegos contemporáneos: Maside, Colmeiro, Souto y Laxeiro*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, inédita.

⁸ CASTELAO, *Galicia Mártir*, Valencia, 1937.

⁹ CASTELAO, *Atila en Galicia*, Valencia, 1937.

¹⁰ CASTELAO, *Milicianos*, Nueva York, 1938.

Modelos de Serlio en el arte sevillano

ALFREDO J. MORALES

En el momento actual los estudios sobre pintura y escultura prestan atención a los grabados como fuente de inspiración de las distintas obras. Nuevas investigaciones avanzan por este camino con el propósito de desentrañar el origen próximo o remoto de las mismas en los diversos autores. El estudio no se ha marcado límites temporales o especiales, pues se está seguro de la amplia difusión que los grabados y estampas han tenido a lo largo de la historia. Para corroborar esta creencia se recurre a las bibliotecas de los maestros, en donde nunca falta un numeroso grupo de estos materiales. Fuentes que fueron utilizadas con mayor o menor fortuna tanto por los artistas de primera fila como por los de rango inferior y de los que en muchas ocasiones se ofrecieron copias literales.

Este fenómeno, que como decimos encamina importantes investigaciones en la historia del arte, ha pasado más desapercibido para los historiadores de la arquitectura. El tradicional concepto de autoría, que consideraba originales del maestro hasta los mínimos detalles de un edificio desde su planificación a los aspectos decorativos, ha sido una de las causas que no favorecieron esta corriente. Recientemente los estudios de Sebastián y Mesa-Gisbert, atendieron a este movimiento abriendo un camino que consideramos de gran importancia para logra una más completa y perfecta visión del fenómeno artístico en su aspecto arquitectónico¹. Es

un resumen un intento por aclarar y poner en parangón a los arquitectos con los demás maestros de su tiempo, en la utilización de las fuentes grabadas como base de sus creaciones.

Referidas a la arquitectura estas fuentes encontraron su máximo desarrollo en torno a los tratados. La difusión de los textos escritos, debido al avance de la tipografía, dio lugar durante el siglo XVI a una corriente que intentaba hacer más fácil la comprensión de estos mediante las imágenes. Como bien dice Chastel la identificación de concepto e ilustración, «la aproximación entre imaginación y razón es una de las características del Renacimiento».

En ese momento de la Historia del Arte en que se vuelve la vista al mundo clásico, se recupera el texto de Vitruvio, que se convierte de este modo en el punto de partida de toda la tratadística arquitectónica. La primera respuesta al texto clásico la ofrece León Bautista Alberti, pero su obra, impregnada de un fuerte espíritu humanista y debido a su forma y a su lengua erudita, poseía más un carácter teorizante que práctico y carecía, para su éxito definitivo, de un repertorio de láminas ilustrativo. No obstante debe reconocerse su valor sobre todo por preparar el terreno a los grandes teóricos de la arquitectura del XVI: Serlio, Palladio, Vignola y Sacamozzi. La publicación de sus libros facilitó la trasmisión de formas hasta los puntos más alejados, poniendo en manos de los artistas un repertorio fácilmente utilizable. Pero este paso de una mano a otra llevaba consigo la introducción de variantes, lo que dificulta en varias ocasiones la identificación entre el eslabón primero y último de la cadena.

¹ Nos referimos a los artículos de Santiago Sebastián: *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica*, y de José de Mesa y Teresa Gisbert: *Un diseño de Bramante realizado en Quito*, que aparecieron en 1967 en el núm. 7 del Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de Caracas.

De los teóricos mencionados indudablemente el más conocido y divulgado fue Serlio. Esto se debió tanto a ser sus libros los primeros en aparecer como al hecho de establecer en ellos una nueva respuesta acorde con las necesidades e inquietudes del momento. La base de su teoría sigue siendo Vitruvio, pero no el aséptico texto de la antigüedad, sino una nueva visión del arquitecto clásico analizado y criticado partiendo de los monumentos. Pero tampoco se trata de una copia servil de éstos, puesto que les agrega sus propias experiencias y el caudal de la tradición arquitectónica de su patria. Punto este último muy importante, ya que por su origen boloñés volcará en sus escritos las experiencias de la Italia septentrional.

Fueron ocho los libros compuestos por Serlio. Aparecieron con independencia unos de otros, sin seguir criterio alguno y distanciados en el tiempo. El primero que vio la luz fue el Libro IV, que salió en Venecia en 1537, y trataba de la teoría de los cinco órdenes. Le siguió el III, apenas un mes después de reeditado el anterior, siendo también Venecia el lugar de su aparición, y en el que figuraban monumentos de la antigüedad y contemporáneos. Los Libros I y II, dedicados respectivamente a los fundamentos matemáticos de la arquitectura y a la perspectiva, surgen en París en 1545, siendo en la misma ciudad y dos años más tarde la edición del V, que trata de la arquitectura de las iglesias. En Frankfurt se publica en 1575 el Libro VII, que viene a ser una continuación del VI, que no llegó a aparecer, y se dedicó a los palacios y villas. El siguiente, es decir, el VIII, no se imprimió, sólo se conoce un esbozo del mismo encontrado por Gassirer en la Biblioteca de Munich y trataba de la arquitectura militar². Con anterioridad a éstos, en 1551 había aparecido en Lyon el Libro Extraordinario, que Serlio dedicaba al rey de Francia, y en el cual presentaba treinta puertas de rústico y otras veinte de obra delicada. De todos ellos los números III, IV y V, junto con el Extraordinario, fueron los más difundidos y los que ejercieron una mayor influencia. Se repitieron sus ediciones y se tradujeron a varios idiomas. En 1552, 1563 y 1573 se edita en castellano el Libro IV, siendo de los mis-

mos años las ediciones del III, todas realizadas en Toledo. Gracias, a la publicación de los libros, que contaron con versiones en francés, inglés, flamenco y alemán, se divulgaron fuera de Italia varios de los principios del manierismo, que tomó así carácter internacional, permitiendo a los arquitectos de los lugares más apartados utilizar un lenguaje tectónico que si bien de sentido anticlásico demostraba la gran capacidad de Serlio para enseñar la arquitectura, lo que lo convertía en el maestro ideal.

En la búsqueda de las huellas de Serlio en el arte sevillano habría que investigar las testamentarias de los artistas para así comprobar que repercusión e interés existió en la ciudad hispalense por los tratados del arquitecto boloñés. Este estudio apenas iniciado, no permite sacar consecuencias todavía. Hay que recurrir a las propias obras de arte como prueba irrefutable de su presencia en la ciudad desde fecha bien temprana. Enumerar los monumentos sevillanos en que es detectable alguno de los motivos de Serlio sería tarea larga. Lógicamente aquellos son más abundantes dentro de la ornamentación, pero tampoco faltan en la puramente estructural.

Dentro de este último apartado sobresale la fachada del Hospital de San Lázaro. El edificio se encuentra situado extramuros de la ciudad y su fundación se realizó por Fernando III durante la reconquista. A la etapa medieval corresponden la iglesia, ejemplo del mudéjar sevillano de tres naves y el ábside poligonal, realizado este último a fines del siglo XV. La fábrica primitiva sufrió remodelaciones durante el siglo XVI, especialmente el ala perpendicular a la iglesia destinada a alojar a los enfermos. Su fachada se ha dispuesto en dos cuerpos con un tratamiento de módulo que por su reiteración podría prolongarse indefinidamente. La composición se ha resuelto conjugando tres modelos diferentes que se han articulado con gran maestría. Para la planta baja el motivo utilizado se ha tomado del fol. IX del Libro IV de Serlio, según la reedición de Villaspando de 1663. Lo que el arquitecto boloñés concibió como puerta ha encontrado en Sevilla un desarrollo horizontal que ha roto el módulo primitivo. En el cuerpo superior se han usado dos temas diferentes, uno encuadra los vanos, otro compone el espacio entre los mismos. Si el primero corresponde con la ilustración del fol. XLIII, el segundo no pueda hablarse de copia literal como en los anteriores. Aquí el arquitecto se ha

² SCHLOSSER, Julius, *La Literatura Artística*, Madrid, 1976, pág. 352.

expresado con más libertad, pero recurriendo a las mismas fuentes. El juego de vanos y macizos, la compartimentación de este último y el tratamiento de la superficie pudo haberse inspirado en la solución que el boloñés había creado para el vano central de una casa veneciana correspondiente al fol. XXXV del citado libro. A su vez en el hospital sevillano se han dividido los espacios laterales y se ha abierto un óculo en la zona superior, elemento éste que si bien no figura en la citada ilustración debió realizarse obedeciendo a las necesidades funcionales del edificio. También la puerta de ingreso se basó en el tratado serliano. El modelo se tomó del fol. XXVIII, al que se introdujeron innovaciones en su remate para situar un balcón. Toda esta envoltura externa, que enmascara la primitiva obra, está realizada en ladrillo simulando sillares, siguiendo así la tradición constructiva sevillana.

Otra plasmación arquitectónica de modelos de Serlio se encuentra en la población onubense de Alájar de la Peña. La localidad hasta la actual división en provincias, perteneció al antiguo reino de Sevilla y por ello se incluye en esta relación. En el mencionado pueblo, en la Peña denominada de Arias Montano por el insigne humanista de Fregenal que la eligió como lugar de retiro, aparecen los restos de una portada. Es difícil determinar si formó parte de un edificio o si fue concebida como arco triunfal, plasmación en piedra de las arquitecturas provisionales erigidas con motivo de las entradas reales, debido a la visita de Felipe II al lugar. El adosamiento de las columnas, las fajas de rusticado y el dovelaje del arco de medio punto figuran en las láminas I, la portada de la casa del cardenal de Ferrara Hipólito de Este, y V del Extraordinario Libro. De haberse conservado el remate en esta obra, sería posible determinar cuál de los diseños citados se copió³.

Pese a estos ejemplos anteriores y a otros muchos aún por analizar, es indudable que el influjo más fuerte de la obra de Serlio se dio en la ornamentación. El Libro IV sería la fuente inagotable a la que acudirían los artistas en busca de motivos decorativos, tanto si se trataba de grutescos como si se preferían los elementos geométricos. La importancia del

mencionado libro en la evolución decorativa de las techumbres y artesonados ya ha sido puesta de manifiesto⁴. Con preferencia se utilizaron dos modelos, uno que resultaba de la combinación de octógonos y cuadrados y otro que reunía casetones octogonales, exagonales y cruciformes. No faltan, sin embargo, ejemplos en que aparecen exágonos y triángulos y otros en que figuran estrellas combinadas con cruces.

Algunos de estos modelos se utilizaron en Italia con anterioridad a la publicación de Serlio, así el octógono y cuadrados, tal vez el más conocido, figura en el Palacio Ducal de Urbino, en el Palacio Viejo de Florencia, en el Arco de Alfonso V en Nápoles y en el Palacio Massimo alle Colonne de Roma.

La aparición en Sevilla de estos modelos debió realizarse tanto por las ediciones de los libros como por los apuntes y dibujos de viajeros y artistas que habían visitado la península italiana. Su aceptación fue rápida y alcanzó notable éxito y si en algunos casos se copiaron fielmente en otros se realizaron con mayor libertad interpretativa, constatándose su utilización, incluso en el Barroco, como en el caso del intradós del vano central en la fachada principal de la Colegiata de Jerez de la Frontera.

Un ejemplo de gran interés, combinación de octógonos y cuadrados, se encuentra en la Sacristía Alta de la catedral. Esta dependencia está situada a espaldas del altar mayor y su ejecución formó parte de las labores de cerramiento de la capilla mayor.

El encargado de realizarlas fue el maestro Gonzalo de Roças, auxiliado en las tareas de carpintería por Sebastián Rodríguez. Este último en compañía de un hermano y de Pedro López reciban en 1522 6.000 mrs. en «que se les remató la obra de carpintería de las cámaras altas del vestuario tras el altar mayor»⁵. Si el pago corresponde al artesonado que cubre la sala, habría que considerarlo quince años más antiguo que la primera edición del Libro IV. El modelo que figura en el tratado está aquí reflejado con gran fidelidad aunque con la particularidad de interpretar los centros de cuadrados y

³ MORALES, Alfredo, *Arquitectura Onubense. La Arquitectura del Renacimiento en Huelva*. En prensa.

⁴ SEBASTIÁN, Santiago, op. cit.

⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, Sevilla, 1890, pág. 228.

octógonos como piñas, más acordes con la tradición mudéjar. No obstante nos inclinamos a pensar que esta obra fue posterior a la aparición del texto serliano y que tal vez se trasladó a esta dependencia desde otro emplazamiento o monumento desaparecido.

El mismo tema se ha utilizado en otro edificio sevillano realizado en el siglo XVI. Nos referimos al Ayuntamiento y a su sala denominada Cabildo Alto. Su artesonado adopta la forma de una bóveda muy rebajada y lleva en su centro sobrepuesto el escudo de España correspondiente al reinado de Felipe II, figurando en los faldones de la artesa las armas de la ciudad. El modelo de Serlio se ha repetido en este caso con más precisión si bien se han reemplazado las cadenetas de separación entre los casetones por guirnaldas florales, y se ha dispuesto en el centro de los octógonos una roseta de la que carecía el original. La obra de carpintería, a excepción de los escudos que aparecen los ángulos, debidos a Juan de Castillejo, fue realizada por Pedro Gutiérrez en 1570, cobrando por la misma 460 ducados. El dorado se debe a los pintores Antón Velázquez y Miguel Vallés que recibieron 430.000 mrs. por él y debieron terminarlo en los últimos meses de 1571⁶.

También en los Reales Alcázares existe un artesonado que corresponde al modelo hasta ahora comentado. Perteneció al salón llamado de Carlos V que se encuentra en la planta baja en el lado sur del Patio de las Doncellas. Como novedad respecto al diseño del Libro IV puede citarse el grupo de bustos masculinos y femeninos que ocupan las bandas centrales del artesonado. Su cronología se desconoce y aunque en el friso que rodea la sala aparecen los escudos del emperador y las columnas con el Plus Ultra, nos inclinamos a considerarlo como una más de las obras que se llevaron a cabo en el real palacio durante el último tercio del siglo XVI. En estos años se remodeló el mencionado patio, sustituyendo los pilares de ladrillo por columnas genovesas de mármol y peraltando los arcos centrales de los cuatro lados, lo que hace pensar que las obras también abarcarían a las dependencias que lo rodeaban.

La combinación de octógonos y cuadrados se encuentra en el tránsito a la Sala de Cabildo de la catedral, cubriendo el dintel de la puerta. El arquitecto estiró la composición con el fin de crear una perspectiva irreal prolongando ilusoriamente un espacio reducido. La obra debió hacerse en torno a 1583 pues ese año se pide parecer a varios maestros sobre la antesala del Cabildo Nuevo. Para cubrir esta última dependencia también se utilizaron distintos modelos del Libro IV. El que sirvió de base consta de estrellas y cruces entrelazadas, pero considerando estas últimas como el eje compositivo, lo que contradice el diseño serliano. A la retícula así creada se añadió el conocido esquema de cuadrados y octógonos, que previamente se habían enmarcado por cuadrados, con lo que la red primitiva desaparece prácticamente dando lugar a un nuevo modelo decorativo. El artista demostró su conocimiento profundo del tratado arquitectónico, así como de las posibilidades de conjugación que los distintos modelos permiten. El resultado es de gran brillantez y coincide con el gusto manierista por el juego ilusionista y la ambigüedad, sensaciones que aquí se refuerzan por la bicromía de los materiales.

El modelo de Serlio que combina exágonos y triángulos sirvió con diferentes interpretaciones para variar obras sevillanas. Una de ellas se encuentra en el primer tramo de la escalera de la Casa de Pilatos. Quizá su ejecución pueda atribuirse a Cristóbal Sánchez de quien se sabe que en 1538 realizaba la cúpula que cubre el hueco central y que posteriormente doraría el pintor Antón Pérez⁷. Las diferencias de este esquema respecto al diseño original es el resultado de regularizar la distribución de los exágonos, colocados tangentes entre sí, lo que convierte en rombos los triángulos del primitivo modelo.

Idéntica disposición adopta uno de los artesonados existentes en la Casa de las Dueñas, lo que hace sospechar que la variación fue bien acogida por los Artistas sevillanos. Esta teoría queda reforzada con los artesonados que cubren la escalera de los Reales Alcázares, el pabellón de Carlos V en el

⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., págs. 159-160.

⁷ GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, *Catálogo de Documentos Sevillanos del Archivo Ducal de Alcalá de los Gazules*, Sevilla, 1976, pág. 62.

mismo recinto y el hueco de la escalera del desaparecido convento de San Agustín. Este último era una cúpula de paños y tuvo que adaptar el esquema a las exigencias de la curvatura y alzado. No obstante en su arranque y sobre todo en las trompas, aparecen claramente combinados y rombos. Iba rematada por una gran piña de mocárabes lo que confirma la vigencia del mudéjar en fechas bastante avanzadas del siglo XVI.

En el pabellón de Carlos V, que parece aprovechar los muros de una antigua qubba islámica, la cúpula arranca de trompas aveneradas habiéndose resuelto con más elegancia la combinación de las figuras geométricas. La obra debió iniciarse en 1543, pues la documentación cita que el 28 de Mayo «anduvieron Sebastián Segovia maestro mayor y Melchor Bonilla y Juan Pérez y Juan de Simancas y Juan de Mora y Pero García y Francisco Díaz y Alonso Hernández maestros carpinteros labrando de carpintería haciendo una armadura para el dicho cenador⁸. La obra continuaba a finales de año, labrándose «carpintería en el arrocave de senador de la guerta de la alcoba»⁹.

La cúpula que corresponde a la escalera del Alcázar es de mayor envergadura pero presenta una gran semejanza con la anteriormente comentada. Su fecha de ejecución no se conoce aunque se puede pensar una fecha en torno al último tercio del siglo XVI.

Una variante de este esquema, más próxima al modelo de Serlio, se encuentra en un artesonado del Hospital de la Misericordia y en el que existía en la casa núm. 4 de la calle Levías. En ambos casos se han combinado exágonos y triángulos enmarcados por bandas y a la misma altura.

Finalmente hay que citar una pieza excepcional. El artesonado que cubre la nave de la iglesia del exconvento dominico de Gibrleón, localidad hoy onubense y antaño dependiente de Sevilla. Por la estructura y algunos elementos sigue la tradición mudéjar, pero los temas decorativos que cubren el almizate son plenamente manieristas. La superficie aparece dividida en seis recuadros repitiendo

alternativamente los modelos ornamentales. En el tramo central, en sus cuatro extremos se ha copiado uno de los motivos que figuran en el fol. LXXV v., del Libro IV, que el boloñés ofrecía como esquema de jardines o vergeles. El interés que el manierismo demostró por los esquemas geométricos explica esta utilización de los mismos con distintos fines para los que fueron creados. La obra debió realizarse en la transición del siglo XVI al XVII, pues la fundación del monasterio se llevó a cabo en 1587 por los duques de Béjar¹⁰.

También la cerámica sevillana utilizó los motivos decorativos del Libro IV, siendo el más empleado el compuesto con octógonos y cuadrados. Este esquema aparece en algunos de los azulejos de cuenca que cubren los zócalos de la Casa de Pilatos y cuya realización concertó el marqués de Tarifa con Juan Polido en 1538¹¹. Al mismo artista se deben los que decoran el pabellón de Carlos V, algunos de los cuales repiten el mencionado tema. La ejecución de esta obra data de 1543, pues en agosto de ese año se le pagan al ceramista los azulejos, alizares, tablillas y tejas que entregó para la decoración del mencionado pabellón. También son de cuenca y con el mismo tema los que aparecen situados en los zócalos a la entrada del refectorio del convento de Santa Clara.

En el Museo de Bellas Artes y procedentes de los conventos desaparecidos a raíz de la Desamortización figuran algunos azulejos de superficie lisa que igualmente copian este motivo. Por la técnica deben haberse realizado en el último tercio del siglo XVI y presentan en los octógonos temas de grutescos que también aparecen en algunos modelos de Serlio.

Para finalizar, otro caso en que se recurrió al Libro IV para extraer temas decorativos es el ábside triconque de la Capilla Real. En el friso superior figura una cenefa de motivos que recuerdan roleos y que aparecen en el fol. LXXV del citado texto.

Creemos que los ejemplos hasta aquí analizados son solo el comienzo del estudio más amplio y sistemático que un tema de tanto interés como este

⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., pág. 512, tomo I.

⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José, op. cit., pág. 516, tomo I.

¹⁰ MORALES, Alfredo J., op. cit.

¹¹ SANCHO CORBACHO, Antonio, *Azulejos sevillanos del siglo XVI de cuenca*, Sevilla, 1953, pág. 11.

necesita. Su finalidad no debe ser otra que poner de manifiesto la trascendencia del texto de Serlio como divulgador de las formas del manierismo italiano, la rápida acogida que el mismo tuvo y la confianza que a maestros y artesanos le ofrecía la obra

del boloñés. Asimismo debe ser un intento de acabar con los pruritos nacionalistas toda vez que se demuestra la universalidad de unos esquemas capaces de superar las limitaciones geográficas y temporales.

La custodia de la catedral de Badajoz

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

Dos textos críticos recientes han vuelto a poner de actualidad y a destacar la calidad artística de una de las obras más sobresalientes del Renacimiento en Extremadura, la custodia procesional de la catedral de Badajoz.

El profesor Alcolea, en su excelente panorámica de la orfebrería española que integra el vol. XX de «*Ars Hispaniae*»¹, se refiere a la custodia procesional de la catedral pacense ponderando su tipo turriforme, sobre planta cuadrada, con torrecillas salientes formadas por templetes superpuestos en los ángulos de estructura semejante al cuerpo central, y también la riqueza de su ornamentación plástica con profusión de estatuillas en sus huecos, todo lo cual forma, dice, «un conjunto de indudable calidad», aunque medianamente armónico en sus proporciones. Por su estilo cree que puede relacionarse con lo toledano, dentro de la etapa que en Castilla preside la manera de Antonio de Arfe, no lejos del auge de los talleres de Toledo y de Cuenca, nimbados éstos por el prestigio de los Becerril.

Algo antes (1959), el profesor Camón, en su densa exégesis de la orfebrería española del Renacimiento que con tanto acierto como novedad puso en sugerente paralelo con la arquitectura renacentista², había insistido igualmente sobre la custodia

de Badajoz, reputándola como una de las orfebrerías renacentes que presentan un carácter arquitectónico en su torre central, flanqueada por cuatro torrecillas divididas en cuatro pisos, aparte de llevar una amplia decoración escultórica en relieves y estatuas. En cuanto a su filiación, recoge el Sr. Camón el parecer del señor Mérida (debe ser errata por Mérida, supongo), quien tenía el templete de plata dorada de esta custodia como obra de Antonio de Arfe. No dejaba, por otra parte, de indicar Camón que también se ha supuesto, según nota capitular, que es obra del platero de Valladolid Juan del Burgo.

La descripción más amplia que conozco de la custodia de Badajoz es la que precisamente da en su «Catálogo Monumental» don José Ramón Mérida³ publicado en 1926, pero redactado entre los años 1907 y 1910. La cataloga como obra de estilo plateresco del siglo XVI, de «buen trabajo de repujado y cincelado». Identifica también las cinco series tetramórficas que acompañan a las figuras del Salvador y de la Virgen: los cuatro Evangelistas, cuatro Profetas, las cuatro Mujeres fuertes de la Escritura, cuatro soldados en el sepulcro, cuatro Ángeles arrodillados, a más otras figurillas angélicas y los diez relieves con historias de la Pasión del Señor del primer basamento (éstos de estilo barro-

¹ Santiago ALCOLEA, *Ars Hispaniae*, XX, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, Madrid, Plus-Ultra, 1975.

² José CAMÓN AZNAR, *Summa Artis*, XVII. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe, 1959, pág. 519 y fig. 592.

³ José Ramón MÉLIDA, *Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926, tomo II, pág. 121-122 y I, fig. 236.

co) y otros tantos más en el segundo basamento con escenas bíblicas. Y precisa Mérida que es de plata blanca, es decir en su color, toda la arquitectura, pero las figuras y adornos son de plata dorada. Ahora bien, no encontró Mérida marca alguna de platero en esta obra tan notable del siglo XVI, anterior, dice, al estilo de Juan de Arfe, pero sin concluir, al menos en este texto, que fuese obra del padre, Antonio de Arfe.

Más escueta y sin plantearse problemas de autor ni procedencia, la papeleta que redactaron en el Catálogo-guía de la Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo⁴ organizada con ocasión de Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona (1952), en la que se exhibía en la misma vitrina en que se expusieron las custodias de Santa María de Medina de Rioseco —obra de Antonio de Arfe de los años 1552-1554— y de la catedral de Ávila —obra ésta, como es sabido, de Juan de Arfe, concluida en 1571—, describe la custodia de la catedral de Badajoz como procesional turriforme, de cuatro cuerpos, con torrecillas angulares y relieves en el basamento. En el centro, el ostensorio, sostenido por un ángel. En el segundo cuerpo se identifica la figura de Cristo Resucitado con los soldados de la guardia en las esquinas; y en el tercero, la Asunción. Las torrecillas angulares albergan esculturas de los cuatro Evangelistas y otras. El material es plata dorada. Se la fecha simplemente en el siglo XVI.

No acrecientan otros datos estilísticos ni cronológicos las menciones que a la custodia badajocense dedicaron en sus trabajos respectivos sobre orfebrería eucarística autores como Trens⁵, A. M. Johnson⁶ o Gascón de Gotor⁷, que todo lo más la acercan a la producción plateresca de mediados del siglo XVI pero sin plantearse un taller concreto de procedencia.

Sin pretender, por otra parte, dar por resuelto el problema de su autor, para el que recabaría la

colaboración de los investigadores extremeños que más fácil acceso tendrían al archivo catedralicio, me atrevo a traer aquí dos precisiones sobre la hermosa custodia de Badajoz, que pasaron inadvertidas a J. R. Mérida cuando examinó el ejemplar y no han sido incorporadas hasta ahora a la bibliografía. Se trata de los dos punzones que presenta marcados en su metal la custodia pacense, cuyo conocimiento debe a mi buen amigo José Milicua, quien tuvo la fortuna de encontrarlos al examinar las piezas durante la labor de limpieza realizada en Barcelona en las vísperas del Congreso Eucarístico de 1952, y al cual hago presente mi gratitud por su generosidad en cederme, como muchísimas marcas de plateros que entonces obtuvo, la primicia de su publicación.

Uno de ellos es, exactamente, la marca heráldica de la ciudad de Valladolid, de formato parecido al punzón habitual en la platería vallisoletana del siglo XVI⁸, con cuatro flámulas o tringlos ondulantes, y sin corona.

El segundo punzón, con letras mayúsculas latinas en dos líneas, ofrece la grafía abreviada A^o / GRZ, que puede leerse Antonio (o también Alonso) Gutiérrez. Es evidente, puesto que no aparece otro tercer punzón como es habitual en la platería de muchas ciudades castellanas del Renacimiento y desde luego en otras piezas coetáneas producidas y punzonadas en Valladolid, cuando también el autor imprime su propia marca, la imprenta del contraste. No es posible deducir de ella que tenemos también identificado al autor de la obra por la lectura de Antonio (o Alonso) Gutiérrez, pero sí viene a confirmar que la custodia de Badajoz es labor vallisoletana del tercer cuarto del siglo XVI.

En efecto, la marca del platero Antonio (o Alonso) Gutiérrez aparece empleada como imprenta de fiel contraste en bastantes piezas y de gran importancia en la orfebrería española del Renacimiento, marcadas en Valladolid. La custodia de la parroquia de Santa María de Medina de Rioseco

⁴ Luis MONREAL y José MILICUA, *XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo, Catálogo-guía*, 2.ª edición, Barcelona, abril-mayo, 1952, pág. 55.

⁵ M. TRENS, *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952.

⁶ A. M. JOHNSON, *Custodias for the processions of Corpus Christi*, «Notas Hispanic», Nueva York, 1941; Idem, *Hispanic Silverwork*, Nueva York, The Hispanic Society, 1944.

⁷ A. GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916.

⁸ P. M. DE ARTIÑANO, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1925; Jorge RABASCO CAMPO, *Los plateros españoles y sus punzones*, Vitoria, 1975.

(Valladolid), construida entre 1552 y 1554⁹ por Antonio de Arfe, entonces establecido en la ciudad castellana después de sus etapas leonesa y compostelana, lleva marcado en el templete central la misma impronta A° / GRZ que figura en la de Badajoz, punzón al que acompaña el de Valladolid —igualmente sin corona y con los mismos cuatro triángulos ondulados—, el de autor, ARFE en una sola línea y dentro de cartela rectangular de borde superior mixtilíneo, y un cuarto de un pájaro en vuelo dentro de orla circular, este último menos frecuente y hasta ahora inédito¹⁰.

Con la misma grafía A° / GRZ anota el Catálogo de la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto celebrada en Madrid en 1941¹¹ una jarra de aguamanil, cónica, con gallones y cartelas, fechable hacia 1580, que también tiene el punzón de Valladolid, lo cual permite alargar por toda la séptima década del XVI el ejercicio de fiel contraste en la capital castellana del platero Gutiérrez.

Pero además la marca del mismo contraste aparece por lo menos en dos de las custodias labradas en Valladolid por Juan de Arfe Villafañe, el famoso hijo de Antonio de Arfe, sólo que el cuño no es exactamente el mismo, pues la abreviatura, siempre en dos líneas, es en estos casos A° / GREZ, con la «o» minúscula inserta entre las dos ramas de la A bajo el travesaño y no sobre el vértice de la A como en Badajoz, y con una E como penúltima letra del apellido que tampoco se da en la marca de la custodia pacense. La lectura del nombre del platero puede seguir interpretándose o como Antonio (o Alonso) Gutiérrez y desde luego con la misma significación de marca del contraste.

Una de ellas es la más antigua custodia conocida y documentada de Juan de Arfe, la de la catedral de Ávila, firmada por el artista en bellos caracteres cursivos «Joanes de Arphe legions. Faciebat hoc opus. An. 1571»¹². Lleva los punzones de Va-

lladolid, A° / GREZ y un tercero del platero vallisoletano Juan de Benavente, J° / bena / bente. Son los tres mismos punzones que lleva, con la fecha grabada de 1585, la hermosa custodia procesional de la catedral de Palencia, obra documentada de Juan de Benavente, que la terminó aquel año en la ciudad de Valladolid¹³, donde tenía su taller, y en esa fecha seguía ejerciendo de fiel contraste A. Gutiérrez con su segundo punzón A° / GREZ. Añadiré, por último, que la custodia que fue de la capilla parroquial de San Pedro aneja a la Catedral de Toledo y ahora se exhibe en el Museo toledano de Santa Cruz¹⁴, obra que firmó Juan de Arfe con el mismo anagrama A R que empleó en 1590 al concluir la custodia de la catedral de Valladolid, tiene junto al punzón de esta ciudad el del contraste A° / GREZ, con lo que todavía se prolonga hasta la última década del siglo su tarea de contrastador de plata. Aún podrán añadirse otras marcas cuyas, sin duda abundantes en Valladolid y sus cercanías, y hasta en piezas conservadas en Madrid como una jarra en el Museo Nacional¹⁵.

Pese a su reiterado y prolongado oficio de fiel contraste, pocas o ninguna son las referencias que de Antonio (o Alonso) Gutiérrez me son conocidas, pues apenas ha dejado otras huellas que son punzones. No lo veo citado en ninguno de los abundantes documentos que sobre plateros vallisoletanos del siglo XVI publicó García Chico¹⁶, que tantos datos ha aportado acerca de los Arfes, Benavente, cuyos punzones o firmas están ligados al suyo. Un Antonio Gutiérrez da a conocer Ángel San Vicente en su recientísimo estudio sobre la platería zaragozana del bajo Renacimiento¹⁷, concertándose como aprendiz para un plazo de cuatro años, y cuando todavía no contaba veinte de edad, en junio de 1556 con el platero de Zaragoza Ambrosio Betorz del Caxo, pero dudo mucho que pudiera ser el mismo contraste que ya marcó en 1554 la custodia de Antonio de Arfe para Medina de Rioseco. Tal vez alguna búsqueda en los archi-

⁹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfes, escultores de plata y oro*, Madrid, Edit. S. Calleja, 1920, pág. 40; ALCOLEA, ob. cit., pág. 187; CAMÓN, ob. cit., pág. 509.

¹⁰ Los debo y agradezco a la amabilidad de José Milicua.

¹¹ *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1941, pág. 48, núm. 49.

¹² M. J. GARCÍA MARTÍN, *Juan de Arfe y la Custodia de Ávila*, B. S. A. A., Valladolid, VIII, 1941-2, pág. 257-68; Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, S. E. A. A., 1963, págs. 38-44.

¹³ GARCÍA CHICO, ob. cit., pág. 71-76.

¹⁴ Matilde REVUELTA, *Museo de Santa Cruz de Toledo, Guía*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1962, pág. 30-63.

¹⁵ *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, pág. 48.

¹⁶ Ob. cit.

¹⁷ Ángel SAN VICENTE, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, 1976, vol. II, pág. 47.

vos vallisoletanos nos dé más adelante alguna noticia más amplia sobre este marcador de plata de la ciudad de Valladolid durante casi toda la segunda mitad del siglo XVI.

Sobre el estilo de la custodia de la catedral de Badajoz, y confirmada ya por sus dos punzones su procedencia de Valladolid, me interesa dejar consignada mi opinión de que es obra anterior a Juan de Arfe como ya dijo J. R. Mérida, pero muy ligada a la estela de Antonio de Arfe, sea o no su autor, según la documentación catedralicia a que se refirió el profesor Camón, el platero de Valladolid Juan del Burgo, artista que tampoco cita García Chico ni la restante bibliografía que sobre platería vallisoletana he podido consultar, y que de serlo, dada la calidad de la custodia de Badajoz, podría reputarse como uno de los más eximios de la ciudad, no muy lejos de ambos Arfes y de Juan de Benavente, de quien sería coetáneo (me atrevo a pensar en una incorrecta lectura del apellido «del Burgo», y no es que pretenda identificarlo con los de sus homónimos Juan de Arfe o Juan de Benavente).

Me parece muy claro su nexo con la custodia de Santa María de Medina de Rioseco, la obra de 1552-54 de Antonio de Arfe¹⁸. Como ella, ofrece un esquema turriforme de base cuadrada, con torrecillas también cuadradas en las esquinas, aunque en estas se note un exceso de altura que da otra proporcionalidad al conjunto, como ya advirtió S. Alcolea, pero sin hacerle perder su silueta piramidal en proporción base = 1/3 de la altura. La ornamentación plástica, tanto en las figurillas de bulto redondo como en los relieves, no deja de ofrecer huellas de ese precoz manierismo que Antonio de Arfe desplegó ya en la custodia de Santiago de Compostela (1539-45), pero sobre todo en la de Rioseco¹⁹. El sistema de adosar torrecillas en las esquinas, tanto a sistemas turriformes de base cuadrada como exagonal, no fue innovación de Antonio de Arfe, pese a su papel de renovador de la orfebrería plateresca tan justamente destacado por su hijo Juan²⁰, puesto que ya es el seguido por Pedro Lamaison, según diseños de Jerónimo Cosida y con

la colaboración del escultor Damián Forment, en la rica custodia de La Seo de Zaragoza (1537) y aún antes por Juan Ruiz el «Vandalino» que sobre base exagonal las aplicó en la desaparecida custodia de la catedral de Jaén lacrada entre 1533 y 1536)²¹. El Vandalino, como reconoció Juan de Arfe en la cita tan repetida de «Varia Conmesuración», no sólo fue el primero que torneó la plata en España, sino que también ha de reconocérsele como el traductor al esquema de torrecillas angulares de gusto plateresco, del sistema aún gótico de su maestro Enrique de Arfe de arbotantes y contrafuertes para ensanchar la base piramidal de las custodias. Juan de Arfe todavía emplea torrecillas en la custodia de Ávila (1571), pero deja de usarlas en las de Valladolid, Sevilla y Museo de Santa Cruz de Toledo, sustituyéndolas por parejas de columnas avanzadas que se unen por arbotantes al único cuerpo torreado, y lo mismo hará Juan de Benavente por los mismos años en la custodia de Palencia. El uso de las torrecillas, no sólo privativo de Valladolid, está vigente entre los plateros de la ciudad en los años 1539 a 1571, aproximadamente los de la estancia allí de Antonio de Arfe. Y por éste y otros pormenores de factura y estilo que un cotejo con la custodia de Medina de Rioseco especialmente pone de manifiesto, me inclino a fechar por la década 1555 a 1565 la espléndida custodia procesional de la catedral de Badajoz, obra segura de un taller vallisoletano de primer orden.

¹⁸ CAMÓN, loc. cit.

¹⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, loc. cit., F. ABBAD, *Manual de Orfebrería*, Madrid, Aguilar, 1949.

²⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., pág. 44.

²¹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario ...*, Madrid, 1800, tomo IV, pág. 280-2; José CHAMORRO, *Guía artística y monumental de la Ciudad de Jaén*, Jaén, 1971, 2.ª edic., pág. 182-4.

Hacia la interpretación de Paret y Alcázar

XAVIER DE SALAS BOSCH

En diversas ocasiones me he ocupado de la obra de Luis Paret y Alcázar, pintor exquisito y poco afortunado. María Luisa Caturra, inteligente historiadora del arte, excelente crítico y que tiene un raro honor de ser hija adoptiva de la Ciudad de Trujillo que nos alberga, le definió con exactitud como siendo «contemporáneo y dispar» de Goya. Éste no precisa presentación, ni tampoco la línea que siguió su pintura, que fue genial continuación de lo nuestro, a un tiempo que genial anticipación de mucho de lo que el arte de la pintura iba a ser en el pasado siglo. Paret, por el contrario, es ejemplo, el más destacado, de influencia de lo francés entre nuestros pintores: por su formación primera y por su gusto, fue un pintor afrancesado. No creo que tampoco precise extenderme sobre ello.

Hoy quisiera presentar una interpretación a un grupo de sus dibujos representando a vacíos personajes de ambos sexos vestidos con trajes que son interpretación dieciochesca de la vestimenta medieval. Osiris Delgado en su libro sobre nuestro pintor, publicó varios, a ellos añadí otros en uno de mis artículos; conocemos también que Don Valentín Carderera poseyó 6 y que el Conde de los Gaytanes tuvo también 6 en su poder. No parece que sean estos últimos los de aquél. Hoy se hallan en varias colecciones: recientemente apareció otro aún inédito entre los dibujos del Museo del Prado, que publico en artículo en prensa. En total conocemos diez de ellos.

El de la Biblioteca Nacional, según su inscripción, es figurín para traje de «Raquel», debiendo ser los restantes, que tienen semejantes caracterís-

ticas externas, figurines para los restantes personajes de la Tragedia de García de la Huerta, titulada «Raquel» por el nombre de su protagonista. No voy a tratar de determinar los que corresponden a Alfonso VIII y a los nobles y demás protagonistas de la misma, cual hago en mi aún inédito artículo.

Mi intención es la de poner de manifiesto, siguiendo a René Andioc que recientemente publicó esta Tragedia anotada, el valor que ésta tuvo en la política de sus días. Sirviéndome de ello para la comprensión de la personalidad de Paret.

Éste presenta en sus dibujos el testimonio de una posición política de la que se hizo intérprete; una posición que contribuye a que podamos definir su arte.

Recordaré que la obra de García de la Huerta se estrenó en Orán en 1772, que tuvo gran éxito al estrenarse en Madrid en 1778, al ser acogida por el público con un sentido político preciso. Éste hizo se mantuviera en los repertorios hasta muchos años después. Y que por ello fue representada no sólo por profesionales, sino por compañías de aficionados. Barcia, en su Catálogo de los dibujos de la Biblioteca Nacional recogió cómo éstos lo fueron para una representación en casa del gran impresor Sancha.

Andioc, permitáseme recordarlo, relacionó el hecho de la privanza de Raquel sobre Alfonso VIII y la rebelión de la nobleza y el pueblo contra ella, como algo que se consideró situación paralela con la del Marqués de Esquilache, Ministro de Carlos III. Éste fue malquisto por sus medidas de gobierno con las que coincidió una carestía de la vida.

La nobleza española, alejada del gobierno, le consideraba persona no calificada por su sangre para gobernar, así como lesivos a su poder los principios que mantenía, ya que fortalecían del poder Real, y le acusaba de aprovechar su valimiento para su medro personal.

Añadiré, aunque Andioc no lo recoja, que la crítica al poder de Raquel sobre el Rey, y su muerte, se encuentra en sátiras contra gobernantes anteriores. Tal en versos —malos— de cierto soneto «*contra los Grandes en tiempo de Valenzuela*» durante su privanza reinando Carlos II. Pero dejando esto a un lado, el caso es que reinando Carlos IV, el valimiento de Godoy, que pertenecía a la pequeña nobleza extremeña no titulada, y cuyo rapidísimo ascenso conocen todos, llevaron de nuevo a sus enemigos a usar de la historia de Raquel para presentar sus agravios y presentar el posible camino de terminar con ellos.

Andioc puso de relieve que si los textos oficiales hicieron recaer en el pueblo los tumultos que dieron lugar a la caída de Esquilache, en él tuvo parte importante la oposición de la aristocracia: Ésta constituye la misma corriente que se expresó contra el advenedizo Godoy. Contra éste el Conde de Teba,

uno de los promotores conocidos del Motín de Aranjuez, había escrito años antes un «Discurso sobre la autoridad que los Ricos hombres tuvieron sobre el Rey y cómo la fueron perdiendo hasta llegar al punto de opresión en que se halla hoy». En la tragedia de Hernán García, noble que lleva la intriga contra Raquel, es un personaje subversivo, a fuerza de ser conservador, aunque en ella llegue a ser un «revolucionario» contra su propio Rey.

Paret realizó estos figurines —que su calidad y lo perfecto y concluido de los mismos obligan a considerarles destinados a una representación en salón aristocrático— participando en un grupo opuesto a la privanza de Godoy. Pero en un grupo cuya crítica se realizaba desde una posición retrógrada, ya que el mundo no iba por caminos de devolver a la nobleza funciones ya perdidas por la misma.

Estos dibujos confirman ante nosotros a Paret como artista afrancesado, por su estilo, como delicioso y gran dibujante, revelándonos a un tiempo su adscripción a un grupo nostálgico «*vieux regime*» —que diría un francés», que trataba de mejorar el gobierno de la cosa pública volviendo a formas idas. Es decir, en esto también, dispar de Goya.

Dos nuevas obras de Valdés Leal, en Murcia

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

La naturaleza de la comunicación que ahora presentamos tiene como única finalidad el dar a conocer dos obras de Juan Valdés Leal, que, conservadas en la ciudad de Murcia, no han adquirido hasta el presente la necesaria divulgación. Se trata de dos cuadros representando a los Santos Juanes, ambos de 0,79 x 0,38 m., firmado uno (el que efigia al Evangelista en Patmos: Juan Baldés / Leal Fecit Anno / 1658) y fechado en el año antes reseñado. Su propiedad corresponde a la Diputación Provincial murciana quien los adquirió en Villanueva del Segura a D.^a Isabel López López.

Nada se ha sabido de los dos cuadros, ni aún en sus expedientes de compra se revela su procedencia originaria (por si fuera ésta diferente a la de su adquisición) salvo el ridículo precio de venta, como integrantes de un lote en el que asimismo figuraban unos Ángeles adoradores del Sacramento que Paul Guinard atribuyó al taller de Zurbarán.

La primera noticia de su existencia apareció recogida por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia al redactar el Catálogo de bienes artísticos de la Corporación provincial, actualmente en curso de impresión. Al reverso de ambos cuadros figuraba una tarjeta de la Delegación de Asistencia Social de Murcia, quien los inventarió con el número 18 en noviembre de 1938. Desde entonces hasta ahora las dos obras de Valdés Leal sólo han podido ser contemplados por un reducido número de personas, sin ser objeto de reseña alguna. Ello hace más valiosa esta aportación por cuanto que ambos aparecen ausentes de las redacciones catalográficas del pintor.

Por otra parte, las obras de los grandes maestros del siglo XVII español, salvo raras excepciones, no suelen ser frecuentes en Murcia, quien a lo largo de esa centuria decoró sus iglesias y palacios con pintores de la tierra, algunos, como Pedro de Orrente, vinculados a escuelas foráneas, pero encontrándose ausentes otros renombrados artífices más importantes por sus actividades en la enseñanza de la pintura o en la recopilación de datos sobre artistas, como José García Hidalgo, cuyo origen murciano en más de una ocasión ha sido puesto en duda. Por lo que se refiere a los maestros andaluces del XVII, su presencia en Murcia suele ser esporádica, con poca obra conservada, aunque no falten nombres como Alonso Cano o Pedro de Mena o pintores como Valdés Leal (que ahora se incorpora a este panorama) y Zurbarán. El resto de los artífices de esa centuria, por lo que a pintura se refiere, es en su mayoría local, los zurbaranescos Cristóbal de Acevedo y Lorenzo Suárez, los valencianos Vila (Senón y Lorenzo) y el murciano Nicolás Villacis, quizá el mejor tras Pedro de Orrente, pero de obra dispersa y poco documentada, lo que ha motivado la creación de un catálogo artificial e inexacto por cuanto que se le atribuyen obras que en modo alguno parecen haber salido de su mano.

Del resto de pintores activos a lo largo del XVII y XVIII sólo un nombre escapa a la mediocridad reinante, el del lorquino Camacho Felices, en algunos casos adherido a un manierismo retardado, pero hábil e importante. Capítulo aparte merece Juan de Toledo, pintor y soldado, famoso por sus escenas de batalla, de pincelada suelta o imágenes

abocetadas, colores terrosos donde predominan fundamentalmente los pardos y rojos. Pronto se comprenderá que este breve repaso por la pintura murciano del siglo XVII, mal conocida y estructurada (lo que quizá en algún momento posterior pudiera cambiar el panorama ahora descrito) hace particularmente interesante el poder contar con obras de primera línea (a la que se debe sumar el conocido Ribera del Museo Provincial de Bellas Artes) que desconocidas en el catálogo de nuestros grandes pintores del Barroco puedan contribuir a enriquecerlo. Ciertamente es que no corresponden a maestros que hayan tenido una influencia directa en el ámbito pictórico murciano, pero no por ello deja de ser importante desde este punto de vista ya que por su calidad y por su carácter excepcional dentro del ámbito regional murciano aparecen como verdaderos «islotos» que ilustran posibles encargos a sus vecinos andaluces quienes, como es sabido, dominan una gran parte de la historia de la pintura española durante el Barroco. El mismo carácter enigmático de su procedencia, es decir, el ignorar actualmente si tales obras fueron directamente comisionadas a Valdés Leal o fueron producto de una compra en época muy posterior, impide aceptar literalmente cuanto se ha dicho, aunque no desvirtúa el propósito inicial de esta comunicación que pretende poner en la consideración y conocimiento de Vds. unas obras hasta el presente no tenidas en cuenta.

La misma fecha de ejecución, 1658 (puesto que suponemos que ambas fueron realizadas en igual año) permite poder integrar dentro del conocimiento actual que de la pintura de Valdés Leal tenemos, dos piezas que entran de lleno en un campo de relaciones claras, evidentes y hasta cierto punto obligadas que nos han facilitado la labor de estudio. Éstas serían, por una parte, las que desde un punto de vista técnico los asemejan al *S. Juan Bautista* de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla donde el predicador del desierto aparece tratado con igual factura que su homónimo murciano (recuérdese que el ejemplar sevillano se fecha entre 1658-1668) en una ejecución que refleja una imagen llena de ascetismo, de estructura musculada, de expresión ausente en su mirada, aunque en la obra murciana el santo parece mostrar una misteriosa luz celestial que rasga una zona superior del cuadro. Sin embargo, su constitución corpórea es muy semejante, sus manos reflejan parecidas dis-

posiciones, especialmente la que sostiene su cayado con la filacteria del *Agnus Dei* y sus pies largos y huesudos, precedidos por unas piernas donde deliberadamente se han marcado músculos y tibias. El *S. Juan en Patmos*, realizado en una composición diagonal, es el único que, como antes indicamos, aparece firmado. Su presentación es la usual en aquellas obras que le representan en el momento de redactar su Evangelio con el símbolo con que tradicionalmente le ha identificado la iconografía. La semejanza cromática con el primero así como su especial ejecución en tonos difuminados les emparenta en cuanto a época de realización. Así los azules, oros y rojos y los tonos aplicados a la naturaleza rocosa le insertan en unos presupuestos cronológicos semejantes, a lo que se podría sumar el hecho de que por su composición (uno vuelto a la derecha y otro, a la izquierda del contemplador) estuvieran destinados a ser expuestos uno junto a otro como integrantes de un supuesto tríptico. Nada es posible a este respecto afirmar de una manera rotunda al ignorar la intención originaria del comitente, pero por lo que podemos actualmente juzgar parece obvio.

Indudablemente y por encima de hipótesis de lógico planteamiento, ambas obras encuentran paralelos en cuanto Valdés Leal ejecutó. Además de la primera mención en un ejemplo sevillano, antes citado, es obligada la referencia al elemento paisajístico que encuentra una clara correspondencia con otras pinturas del sevillano donde el paisaje ha entrado a formar parte. Éstas irían desde el retablo dedicado al profeta Elías en el Convento de Carmelitas Calzados de Córdoba hasta otros ejemplos como el *Milagro de Santa Inés*, *Tentaciones de S. Jerónimo*, *Fray Alonso de Ocaña*, etc. En este último de Grenoble el diluido paisaje que se abre bajo una amplia arcada juega, como en el ejemplar murciano, un papel de primer orden, allí motivado por un relato biográfico, aquí por ser elemento principal de la obra. Muchas citas se podrían ofrecer, desde *Fray Juan de Ledesma*, de Sevilla, hasta algunas representaciones del *ciclo de S. Ignacio*, como el que muestra al santo fundador de la Compañía en Manresa. Sin embargo, no es éste el propósito que en estas obras de Valdés Leal (las murcianas) nos debe animar. Antes, por el contrario, debe ser el de la valoración del elemento paisajístico como un ingrediente de gran significación en los cuadros murcianos. No nos vamos a re-

ferir ahora a su concepción de la naturaleza como elemento pictórico, claramente demostrado desde el marco que le sirve de fondo para la *Batalla de Asís* del Museo de Sevilla hasta las representaciones ya citadas que de alguna manera tocan este aspecto. En concreto queremos insistir en otro sentido y es el que ambas obras nos ofrecen, como el de equilibrar figura y paisaje. Es evidente que el propósito del comitente se ha limitado a requerir del artista las efigies de los Santos Juanes, para la realización del pintor ha conjugado ambos factores, destacando en primer lugar y como elemento predominante las figuras, pero añadiendo a las mismas unos fragmentos de paisaje que inundan toda la composición.

Mucho se ha hablado de que en la pintura española del XVII no existen paisajistas puros como en otros ámbitos de la pintura barroca europea contemporánea, pero si esta especialidad pictórica hemos de desentrañarle a través de las muestras que nuestros artífices nos legaron, en algunos casos como elemento secundario del tema tratado, hemos de afirmar que en este presente caso el paisaje es por sí solo un elemento tan importante como la propia figura. Y ello no tanto por un deseo de oponer a estos principios generales excepciones importantes, desde luego, sino por la necesidad de po-

der contar entre nuestros artistas del Barroco con grandes cultivadores del tema, quienes en algún momento entendieron la perfecta integración de figura y paisaje, dando a éste no el simple valor de un elemento subsidiario, sino el sentido de una realización que puede cobrar vida por sí misma. Su autonomía no hay que buscarla, como todos Vds. advertirán, en un lenguaje ajeno a lo que el tema refleja, sino en la posibilidad de deslindar dos campos diferentes en los que resulta difícil la prioridad de su valoración. Todo está unificado por el tratamiento difuminado de ambos con suaves transiciones cromáticas, confundiendo a veces la naturaleza rocosa con la vegetal, o diluyendo el símbolo característico del Evangelista, en este caso reducido a una oscura mancha suavemente silueteada.

Las características de lo que en este I Congreso Español de Historia del Arte requería de las comunicaciones presentadas, no permiten por razones obvias extendernos en éste y otro tipo de consideraciones, pero por lo hasta ahora expuesto y por el único sentimiento que nos movía que no era otro que el de dar a conocer estas dos obras del pintor andaluz, valga a modo de ejemplo la sencilla referencia a unos cuadros que por la peculiaridad de su emplazamiento no permite su fácil contemplación.

Notas sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO

La monotonía de las ciudades actuales, donde sus habitantes se sienten ajenos a todo lo que les rodea, está muy lejana del ambiente animado y vivo que los conjuntos urbanos presentaban en otras épocas anteriores. Cualquier tipo de acontecimiento religioso o profano hacía que la ciudad se convirtiese en casa de todos, las calles y plazas principales se adornaban con colgaduras y alfombras de flores, levantándose en los sitios más concurridos arquitecturas temporales. Las fiestas del Corpus Christi parece que fueron de los más antiguos acontecimientos que produjeron un gran exorno en la ciudad de Sevilla¹, otras fiestas religiosas como las dedicadas a San Fernando en 1671 originaron un gran despliegue de arquitecturas efímeras levantándose grandes fachadas de madera y lienzo sobre las puertas de la Catedral, en cuyo diseño y realización intervinieron figuras tan señoras de nuestro Siglo de Oro como Murillo o Valdés Leal². Finalmente los recibimientos reales fueron siempre un

gran pretexto para el desarrollo de la gran creatividad artística de la ciudad; desde épocas muy remotas los reyes eran recibidos exornado las puertas de las murallas, las calles y las plazas por donde la comitiva real había de pasar. Una de las mejores descripciones del adorno de la ciudad, que se conserva, es la realizada para la entrada de Felipe II en 1570, por Juan de Mallara, cuyo libro con dibujos se publicó en Sevilla en el mismo año³. A partir de esta fecha son numerosas las descripciones que se conservan sobre la ornamentación de la ciudad con motivo de las llegadas reales.

Los gremios, comunidades todavía muy poderosas en Sevilla durante la Edad Moderna, tuvieron a su cargo gran parte del exorno de la ciudad durante las fiestas, así preparaban carrozas en la procesión del Corpus y adornaban sus barrios o colaciones con espíritu competitivo. Para dejar constancia del gran despliegue ornamental realizado durante algunas festividades solían imprimir folletos explicativos que a veces incluso iban ilustrados. De fecha tan tardía como la de 1789 nos ha quedado un librito editado por el Gremio de Plateros donde se narra la decoración escultórica y arquitectónica que realizaron sobre la fuente de la Plaza de San Francisco, para conmemorar la llegada de Carlos IV y María Luisa a Sevilla (lámina 1).

¹ Muchos tratadistas han estudiado la fiesta del Corpus en Sevilla, siendo uno de los más interesados en el tema José Gestoso que en su *Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, tomo I, pág. LXI de la Introducción, así como en otras obras más cortas, toca el asunto de exorno de Sevilla durante las fiestas. Últimamente Vicente Lleó Cañal en *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975, ha dado una visión muy interesante de la cuestión.

² TORRE FARFÁN, F., *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el III de Castilla y de León*, Sevilla, 1671.

³ MALLARA, J., *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey D. Philipe N. S. Va todo figurado con una breve descripción de la Ciudad y su tierna*, Sevilla, 1570.

La plaza de San Francisco era el centro vital de la ciudad ya desde el siglo XVI, pero también era el núcleo de la vida comercial y privada de los Plateros, en los soportales de la plaza y en sus calles adyacentes estaban obligados a tener sus tiendas y obradores, teniendo la vivienda en el piso superior la gran mayoría de ellos. También en la Plaza de San Francisco tenían los Plateros su lugar de reunión tanto para los asuntos profesionales como para los religiosos, pues la capilla de los Plateros, dedicada a San Eligio, se hallaba ubicada en el Convento Casa Grande de San Francisco, hoy desaparecido, que dio nombre a la plaza⁴. Así pues, nadie mejor que el Gremio de la Platería podía estar encargado de decorar la fuente de la Plaza de San Francisco. En una ocasión tan señalada como es la llegada de un rey. El folleto explicativo⁵ consta de quince páginas y en él se describe, con el lenguaje grandilocuente del siglo XVIII, cómo reunidos los diputados de los plateros decidieron el exorno de la fuente. Aunque el librito no presenta dibujo alguno, se halla en él puntualmente descrito todo el monumento tanto en su parte arquitectónica como en la escultórica, e incluso aparecen los poemas explicativos de su iconografía. El revestimiento de la fuente era de orden toscano, con un zócalo exterior de vara y media de alto que se adornaba con mascarones y guirnaldas de flores doradas sobre fondo de sillares fingidos o pintados. Sobre este zócalo se levantaba un edificio de planta cuadrada cuyos lados medían dos varas y media de ancho, teniendo en sus ángulos pilastras con pedestales que sobresalían hacia afuera una vara. Sobre estos pedestales había cuatro estatuas de tamaño natural que representaban las *Estaciones* del año. Entre los pilares, o sea en cada lado, había cuatro rocas y sobre cada una de ellas figuras de menor tamaño que el natural que representaban al dios *Neptuno*, al río *Betis*, al dios *Amor* y a *Narciso*. Detrás de ellos, en cada fachada, había deidades marinas pintadas: *Nereo*, *Glauco*, y dos ninfas, símbolos de fuentes, *Aganipe* y *Aretusa*. El segundo cuerpo tenía planta

octogonal y sobre él iba una moldura en forma de escocia que sostenía una figura dorada símbolo de la *Lealtad*. La altura total del monumento era de doce varas y media, rematándose por pirámides y otras molduras, todas doradas.

A la vista de la descripción arquitectónica podemos comprender que el templete se hallaba dentro de los cánones neoclásicos que privaban en el momento, el orden toscano y los remates de pirámides parecen estar ya alejados de las ondulantes curvas rococó.

En cuanto a la decoración escultórica del monumento —las estaciones, las deidades marinas— se halla dentro de la más clásica tradición iconográfica que parte del siglo XVI. Las figuras de las cuatro estaciones, que se situaban en el primer cuerpo, estaban relacionadas con la fidelidad al monarca por parte del Gremio de la Platería, durante todo el año, expresándose todo ello en poemas al pie de cada estatua. Así, la Primavera relaciona el abrir de las flores con el florecimiento del afecto del Gremio por sus soberanos; el calor del verano puede agostar el amor de los Plateros por sus reyes; el Otoño produce frutos como el Arte de la Platería sus nuevos alumnos, y finalmente la nieve del Invierno simboliza el candor y la inocencia de los Plateros y su actitud de niños ante la protección real. También las pinturas de las deidades marinas —Glauco, Nereo, Aretusa y Aganipe— llevaban versos alusivos a su significación y a su relación con los reyes. Igualmente las esculturas situadas sobre los riscos —Narciso, Cupido, Neptuno y Betis— establecían relaciones entre su propia simbología y los reyes mediante poemas en su pie. El remate del edificio construido por la figura de la Lealtad llevaba en sus manos dos espejos con los nombres de Carlos y María Luisa.

El monumento se completaba con la iluminación de 144 luces de cera repartidas en cuatro arañas de plata, que lució durante cuatro noches, y en la tarde de la proclamación se soltaron cien palomas desde la fuente con cintas de seda al cuello, de las que colgaban medallas de plata con la leyenda de *Viva Carlos IV*. Se hicieron 2.000 medallas de plata y 24 de oro.

Como podemos ver por la descripción del monumento, todo el programa iconográfico pone en relación la mitología con la realeza, intención tan antigua que se encuentra ya en el mundo clásico y que fue revitalizada por la Italia del renacimiento.

⁴ SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del barroco*, tomo I, pág. 29, Sevilla, 1976.

⁵ *Descripción de la arquitectura y alegorías con que el ilustre colegio, y arte de la Platería de Sevilla adornó la gran fuente de la plaza de San Francisco, para el acto de la proclamación del señor D. Carlos IV*. Imp. de Vázquez, Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1789.

Nuevas obras de los escultores andaluces Alonso Cano, Pedro de Mena y José Medina

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Dentro del importante capítulo de la escultura barroca andaluza, vienen apareciendo nuevas aportaciones de obras desconocidas, tanto de los grandes maestros que la componen como de sus discípulos. Desde las obras realizadas bajo las normas estilísticas del manierismo, del más pleno naturalismo, e incluso las ambientadas en las características del rococó, existen ininterrumpidos ejemplos en los que se mantiene la escultura con verdaderos valores artísticos junto a sus eficaces valores como imágenes populares de devoción. Las imágenes de vestir significan en este sentido un avance en la intervención del gusto popular en el fenómeno creativo. La devoción popular acaba imponiendo en muchos casos su canos estético, dirigiendo fundamentalmente sus apetencias hacia la materialización mimética de las figuras de santos, y demás representaciones sacras, llegando así a dimensiones no lejanas a niveles de funcionamiento de objetos mágicos. El pueblo quiere y al final hace más profundamente suyos los santos y las vírgenes, al vestirlos con telas y trajes reales, colocarles pelucas con cabello de verdad y cargándolas de alhajas y ofrendas.

Se viene generalmente admitiendo que estas soluciones de compromiso entre lo artístico y lo popular degeneran en obras sin ninguna justificación estética. Frente a ello hay que afirmar que, aparte de los valores iconológicos que estas obras presentan como materialización de mecánica de representación de temas y escenas, no siempre las figuras de vestir están huérfanas de valores escultóricos.

Junto a maniqués articulados, preparados para representar escenas de pasión, a través de simples

y originales mecanismos de marioneta, aparecen otras en las que el artista ha buscado en la composición anatómica de la figura, acentuada expresividad de siluetas y contornos que alcanzarán el equilibrio plástico una vez vestidas. Presentamos aquí una interesantísima figura que creemos representa un San Juan de Dios, que por sus calidades plásticas y estilo la situamos en el arte del racionero granadino Alonso Cano.

El equilibrio de su planta, con elegante compensación anatómica, forzando intencionadamente las siluetas para después una vez vestida la figura, los pliegues de la túnica más que ocultar el ritmo de los volúmenes resalten su movimiento y acompañen sobre todo el sereno sentido que tanto la inclinación de la cabeza como el expresivo rostro tienen. El especial interés que el artista puso en cargar el hondo trasfondo de la expresión de la mirada nos lleva a las características dadas como peculiares del arte de Cano.

La talla del rostro, de fino dibujo y modelado suave, sin durezas de planos ni hirientes cortes de gubia, todo envuelto en hábil modelado, y la serenidad tanto de los perfiles como del frente, en el que destacan la expresión serena de los ojos, nos hacen recordar claramente la tipología de las esculturas de pequeño tamaño talladas primorosamente por Cano en su etapa final en Granada, a partir de 1652.

Desgraciadamente la obra ha llegado a nosotros con su policromía muy deteriorada, aunque esto nos permita descubrir las distintas capas de preparación que sobre la madera se hacía para policro-

mar, apareciendo aquí la típica preparación de minio en la imprimación de las carnaciones en las obras de Cano.

Es en conjunto esta bella figura, que no alcanza los 40 cms. de altura todo un atractivo enigma, definido por ese tan característico aplomo clásico que dentro del barroco andaluz ofrece el arte de Cano, distinto claramente a lo más seco y duro del arte de Pedro de Mena, y al mismo tiempo menos atormentado y menos blando que las obras de Mora. Por las circunstancias de haber forzado sus siluetas nos podría quizá hacer pensar en una obra que por sus ritmos fuese más encajable en el siglo XVIII, pero ni su modelado, ni la serenidad, blandura y corrección, nos permiten retrasarla a estas fechas. Completaría su conjunto iconográfico, aparte de la túnica y el escapulario propio de la orden hospitalaria, los atributos iconográficos propios de santo portugués que alcanzó en Granada la santidad. En la actualidad esta figura se encuentra en propiedad de D. Gonzalo Moreno Abril que la adquirió en el mercado de obras de artes en Granada.

El otro sentido de evolución de nuestra plástica barroca ya en el s. XVIII y aún en el XIX, lo neoclásico, no llega en Andalucía como ocurre en la mayor parte de España a anular la tradición de la imaginería. Es frecuente y característico de esta etapa que las representaciones escultóricas busquen más que lo serenamente trascendente y atormentado en temas y en formas, los aspectos agradables y sonrientes del rococó, que alcanzan incluso niveles de ademanes coquetones en ambientes de menores sentidos sacros.

Junto a mayores énfasis en los movimientos amplios y revuelto de los paños, las figuras encarnan actitudes rítmicas y de movimientos que claramente las podemos relacionar con gestos y ademanes propios de graciosas danzar cortesanías, equilibradas y parsimoniosas. Son actitudes diferentes aquellas otras que hasta aquí llegan por claras influencias del arte de Bernini, de siempre más cargado de dramatismo y teatralidad, como bien puede representar en Andalucía la obra de Duque Cornejo.

A este último artista, del que celebramos o celebraremos el tercer centenario de su nacimiento, pensamos en un principio atribuir la obra que aquí les presento de Sta. Bárbara, expuesta hoy en una de las salas del simpático y agradable Museo Municipal de Antequera.

Su estudio más detenido, aunque no a nivel documental, nos hace pensar más verosímelmente sea obra del lucentino José Medina que trabajaba en Antequera hacia 1747 en las esculturas del retablo del altar mayor de la iglesia del Convento de Carmelitas Calzadas de aquella ciudad. Por otra parte, documentada también la imagen de Ntra. Sra. de Monteagudo para el convento antequerano de religiosas de Madre de Dios, y haciendo un análisis comparativo de dichas obras, deducimos como más lógica esta última atribución que hoy hacemos.

Descartamos totalmente la atribución que se venía haciendo a Cano desde la aparición de libro de José M.^a Fernández sobre las iglesias de Antequera.

Estuvo destinada esta escultura a la iglesia de S. Agustín, pasando después por varios lugares hasta que hoy afortunadamente se ha recogido en el Museo. El tipo humano representado, de modelado muy naturalista con rasgos claramente tomados del natural; el gracejo de sus ademanes, la talla de los pliegues de las telas, quebrados y de muy airoas siluetas, nos permiten pulsar el encanto de estos nuevos horizontes de la plástica andaluza del XVIII en alternantes perfiles sacros y profanos. La policromía rica en estofados chinoscos, imitando telas con escalfados sobre plata y oro en brillo, con bordados imitados en picado de lustre, acompaña asimismo el ambiente de una nueva cultura artística, más alegre, menos oscura y preocupada y también menos trascendente.

Traemos aquí también a la atención de los estudiosos otra importante obra, inédita totalmente hasta ahora, y que tuvimos el honor de ofrecerla, como documento complementario, de nuestra participación en el Primer Congreso de Historia de Andalucía celebrado recientemente en Córdoba, Sevilla, Málaga y Granada.

Se trata, según creemos, de una bella talla realizada por el famoso escultor granadino Pedro de Mena, durante su etapa malagueña, en el momento en el que, desde su intervención en el coro de la Catedral, su nombre alcanzó importante fama en toda España, repartiendo tanto sus obras como las de taller por todo el país.

El tema representado, Cristo atado a la columna, cuenta con una muy completa evolución iconográfica en la plástica granadina. Nos presenta a Cristo desnudo, en actitud serena y aplomada, con las manos atadas atrás, a una columna baja, que en parte obliga y justifica todo el movimien-

to y composición de la figura. Antecedentes inmediatos podíamos recordar las obras pintadas por Alonso Cano de este mismo tema y más lejano en el tiempo el famoso Cristo atado a la columna de Arce, que dio a conocer Gallego Burín y que hoy se encuentra en la iglesia granadina de los Hospitalicos. Por la manera serena y aplomada de representar este tema, por la inclinación de la cabeza respecto a la vertical de la figura, por el ensimismamiento del espíritu que envuelve la figura nos encaja claramente en el estilo de la imaginería granadina posterior a Cano. Por la manera de interpretar el desnudo, por los detalles anatómicos y su interpretación escultórica, por la misma técnica de tallar el rostro, los cabellos, el paño de pureza, nos hace obligadamente pensar en el arte de Pedro de Mena. Un estudio comparativo con el destruido Crucificado de Sto. Domingo de Málaga, de anatomía tendente hacia la redondez, y también comparándola con el grupo de Cristo Salvador que remata el retablo de la ige-

sia de Sta. María de la Alhambra de Granada, y más aún, con el busto de Ecce Homo del monasterio de Císter en Málaga, nos hace que confirmemos esta atribución.

La policromía clara y en tono mate, enormemente descuidada y sucia en la actualidad, es la auténtica. La manera de tallar los ojos y aún más el tipo de cristal de los mismos, con muy poca curvatura, obligando a un específico tipo de modelado, encaja también dentro de la obra de Pedro de Mena, permitiéndonos fijar su ejecución dentro de las obras salidas de su taller después de 1664.

La figura, tallada en madera de pino, alcanza una altura de 82 cms., siendo destinada a una capilla particular en Málaga.

La presentación aquí de estas tres obras inéditas, existentes en la provincia de Granada y Málaga, nos permite recordar la importancia de la realización de los inventarios artísticos que en estas dos ciudades ya están iniciados, esperando su próxima publicación.